LITERATOS
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

PACK 1

BORGES

NABOKOV

BECKETT

GARCÍA MÁRQUEZ

JAMES JOYCE

HEMINGWAY

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Literatos en 90 minutos (Pack 1)

(Borges, Nabokov, Beckett, García Márquez, James Joyce y Heminway)

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© De esta edición, Siglo XXI de España Editores, S. A., 2017
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1885-6

BORGES
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Borges

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro

Entretejiendo ficción y hechos, materia fantástica con figuras históricas, la idea de Borges de un mundo en el que convergen el tiempo, la cultura y el espacio resulta muy apropiado en nuestro progreso hacia la globalización. Fue perdiendo la vista a medida que cumplía años hasta quedarse ciego pero, según su vista desaparecía, los extraños y exóticos relatos que había puesto sobre el papel cobraron viveza. La obra de Borges, sorprendentemente profunda y conmovedora, es atemporal y emocionante, resultado de un profundo sufrimiento y una incorregible inocencia.
En *Borges en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece un relato tan conciso como experto sobre la vida y obra de Borges, y explica su influencia sobre la literatura y la lucha del hombre para entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Borges in 90 minutes

© Paul Strathern, 2006

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

Introducción

Aunque Borges era un hombre de gran erudición, por una de esas ironías propias de su obra, su vida acabó pareciendo una sencilla fábula antigua. A medida que estudiaba y escribía iba perdiendo vista hasta acabar totalmente ciego, perdido en el mundo de sus propias historias mitológicas.

Borges siempre fue un hombre de libros, que se inspiró mucho más de lo habitual en su biblioteca en vez de en la vida misma, aunque no cabe duda de que la pérdida gradual de visión fue ejerciendo una influencia cada vez mayor sobre su obra. A medida que iba perdiendo la vista y las calles de Buenos Aires a su alrededor se difuminaban en un «gris ceniza pálido e incierto», desvió su mirada interior de su Sudamérica natal para fijarla con nostalgia en la Europa de sus antepasados. Resulta muy sintomático que cambiara sus lealtades. En los inicios de su carrera le había influido mucho la fecundidad casi surrealista del gran poeta nicaragüense Rubén Darío:

> El peludo cangrejo tiene espinas de rosa
> y los moluscos reminiscencias de mujeres.
> Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas;
> dejad la responsabilidad a las Normas

Más tarde Borges se volcaría en la visión europea, más austera, de Franz Kafka:

> Cuando una mañana Gregor Samsa se despertó de un sueño lleno de pesadillas se encontró en su cama convertido en un bicho enorme. Se hallaba tumbado sobre su acorazada espalda y, si levantaba un poco la cabeza, veía su barriga ovalada de color marrón, cubierta de surcos longitudinales demasiado prominentes para sostener la colcha, que estaba a punto de resbalarse al suelo. Se le nublaba la vista al contemplar las numerosas y esmirriadas patas, que no tenían nada que ver con las proporciones de sus piernas de antaño.

Tras una horrenda metamorfosis, parecida a la de Gregor Samsa, Borges despertó un día para comprobar que estaba ciego. La vida del mundo exterior, que tan poco apreciara incluso en sus mejores tiempos, le había sido arrebatada. Hubo de cambiar la luz y la vida por la oscuridad y el estudio.

Tanto sufrimiento y aridez hubieran abrumado a cualquier hombre normal, pero Borges distaba mucho de ser normal. A lo largo de toda su vida conservó en su carácter un elemento ingenuo, casi infantil, y la poesía derivada de esa fuente de inocencia insufló vida al desierto seco y libresco del que extraía su inspiración. Las flores que creó en el desierto tuvieron una vida casi tan corta como la de las auténticas flores del desierto, pero había algo raro y extrañamente exótico en ellas. Entre las espinas del cactus de la erudición brotaron pétalos de una penetrante belleza. Su obra sorprendía como un truco de magia al ser a la vez profunda y conmovedora, eterna y emocionante, producto de un profundo sufrimiento y de una inocencia incorregible.

Por otro lado, esa inocencia y la timidez que conllevaba arruinaron su vida. Sexual y emocionalmente la mayor parte de su existencia fue una auténtica catástrofe para este hijo de mamá, que permaneció soltero hasta bien entrados los 60. No fue por voluntad

propia, se enamoraba continuamente, pero las mujeres no lo encontraban sexualmente atractivo. Cuando por fin se casó, a la edad de 68 años, el matrimonio no funcionó. De manera que volvió con su madre. Pero, como hubo de reconocer, el «yo» que vivía su vida se vio gradualmente eclipsado por el «Borges» que escribía y cuyas palabras llegaron a ser su único consuelo.

Vida y obra de Borges

Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires, la capital de Argentina, en agosto de 1899. A principios del siglo XX, Buenos Aires ya era una ciudad considerablemente rica y sofisticada, más que muchas capitales europeas, y se la consideraba el centro cultural de Sudamérica. Borges formaba parte de una distinguida familia; uno de sus ancestros fue oficial de la caballería argentina y desempeñó un importante papel en la lucha emprendida en el siglo XX para independizarse de España. La otra rama de la familia era británica y Borges aprendió a hablar inglés antes que castellano. Le llamaban «Georgie», una versión inglesa de su nombre. Era hijo de un abogado con ambiciones literarias frustradas, que también ejercía de profesor de psicología a tiempo parcial en un prestigioso colegio inglés para niñas de la ciudad. En su vasta biblioteca había numerosas obras de escritores ingleses como Robert Louis Stevenson, H. G. Wells y Mark Twain que el joven y precoz Borges absorbería ávidamente años después.

Aunque era una familia de clase media, vivían en Palermo, por entonces un suburbio venido a menos situado en las afueras de la ciudad, lleno de antros de mala muerte y clubs nocturnos baratos, famoso por sus bailarines de tango (por entonces muy poco respetable) y las riñas mortales a navajazos entre los inmigrantes italianos y los elementos nativos de los bajos fondos. En un momento posterior de su vida, Borges sintió la inquietud de investigar intelectualmente ese territorio prohibido.

Aunque el padre de Borges era un poco mujeriego a la manera tradicionalmente tolerada en la época, su vida familiar fue feliz y el joven Georgie estableció una excelente relación con su madre, su hermana Norah y su abuela inglesa. La madre de Borges solía llevar al joven Georgie al cercano zoológico de Palermo, donde este desarrolló una curiosa obsesión con un tigre. Insistiría en quedarse ante su jaula hasta la puesta de sol, cuando cerraba el zoológico, y una de sus primeras creaciones fue un dibujo infantil de este tigre que pintó cuando solo contaba cuatro años de edad. Georgie estudió en su casa hasta los nueve años. Muchos de los amigos de su padre eran poetas y escritores. Uno de ellos, Evaristo Carriego, solía ir a casa de los Borges y organizar recitales dramáticos de su poesía. Borges recordaría más tarde:

> No entendía nada, pero me reveló lo que era la poesía cuando comprendí que las palabras no eran solo un medio de comunicación, sino que había algo mágico en su interior.

Debido a esa experiencia, Borges empezó a escribir enseguida su propia poesía infantil.

En 1914 la familia Borges pasó unas largas vacaciones en Europa. Cuando esta se sumió en el caos, tras el inicio de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914, la familia se trasladó a la neutral Suiza, donde Borges asistió al colegio en Ginebra y disfrutó de largos paseos en barca por el lago con su hermana Norah. Era un buen estudiante, ávido de conocimiento, que logró hablar alemán y francés con fluidez rápidamente y comenzó a devorar omnívoramente la literatura de ambos países. Le atraían especialmente la lírica

musical del poeta alemán Heine y el lúgubre romanticismo de Baudelaire. También se interesó por la filosofía pesimista del pensador y ensayista alemán Schopenhauer, así como por los escritos más robustos de escritores católicos ingleses como G. K. Chesterton. Los versos que Borges escribió por entonces mostraban la influencia de estos poetas y pensadores, pero aún eran la obra de un aprendiz.

Tras la guerra, en 1919, la familia Borges viajó a España. Los argentinos de la época consideraban a España una madre patria algo atrasada y a Argentina un país americano moderno. Sin embargo España seguía siendo un centro cultural boyante y, por aquel entonces, contaba con una vanguardia artística muy activa de la que formaban parte artistas como Pablo Picasso y Juan Gris, así como el poeta Antonio Machado y la famosa generación del 98. Representaban a la vanguardia literaria española los ultraístas, una versión española del modernismo que barría Europa. Los ultraístas españoles afirmaban que la generación anterior de poetas románticos era decadente e insistían en la necesidad de innovar y renovar la visión del mundo moderno. Fue entonces, bajo la influencia de los ultraístas, cuando Borges empezó a escribir sus primeros poemas de madurez.

Cuando Borges volvió con su familia a Sudamérica en 1921, difundió el ultraísmo y empezó a ganar rápidamente influencia entre los jóvenes poetas de Argentina. Aunque ya sentía un profundo amor por la cultura europea, el retorno suscitó en él un amor entusiasta hacia su ciudad natal. Buenos Aires se estaba convirtiendo en una metrópolis en auge, con metro y un nuevo horizonte de rascacielos. Era un escenario adecuado para los poemas modernos y ultraístas de Borges que se empezaban a publicar en las revistas literarias locales.

En 1923, a los 24 años, Borges publicó su primer libro de poemas titulado *Fervor de Buenos Aires*. Él mismo financió la primera edición (con 130 pesos que le dio su padre) y la portada mostraba un grabado en madera realizado por su hermana, que representaba una puesta de sol sobre la típica casita baja de los suburbios bonaerenses. El libro incluía poemas como «Calle desconocida», del que cabe mencionar estos versos:

> Penumbra de la paloma
> llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde
> cuando la sombra no entorpece los pasos
> y la venida de la noche se advierte
> como una música esperada y antigua
> […]

Este verso libre es especialmente musical y evocador, como se aprecia en la primera línea: «Penumbra de la paloma».

Borges deslizó en secreto copias en los bolsillos de los abrigos colgados en las oficinas de una revista literaria puntera para dar publicidad a su libro. Los escritores dueños de los abrigos las leyeron y algunos llegaron incluso a elogiar el libro.

A pesar de la sofisticación literaria de Borges y su destacado papel entre los jóvenes poetas de Buenos Aires, el joven con gafas parece haber sido tímido con las mujeres. Siguiendo la tradición de la época, su padre le había dado dinero y le había enviado a un

burdel de Ginebra cuando contaba 19 años, pero al parecer para Borges fue un fiasco angustioso que dejó al joven poeta algo traumatizado. Bajo los modales reprimidos (más al modo de reservado estudioso que de lord inglés) de Borges latía un alma apasionada, y fue por entonces cuando se comprometió con Concepción Guerrero, a la que describió como «una chica maravillosa de 16 años, con sangre andaluza, grandes ojos negros y una serenidad agradable y dulce que ocultaba enormes reservas de ternura». La relación era puramente platónica, como cabía esperar en una sociedad latina conservadora, pero aun así Borges le escribió varios poemas de amor. Desafortunadamente hubo poco más, en parte porque Borges seguía sin estar a gusto con su sexualidad y en parte porque temía separarse de su posesiva madre.

En la década de los veinte Borges tuvo varias relaciones amorosas platónicas e insatisfactorias. Siguió escribiendo poemas y publicó dos volúmenes más que mostraban cómo iba adquiriendo una voz cada vez más propia, y en los que ya afloraban los temas centrales de sus mejores obras. Lo segundo se aprecia en títulos como «El General Quiroga va en coche al muere», «Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad» o «La fundación mítica de Buenos Aires».

El primero de estos poemas versa sobre una destacada figura de la historia argentina que desplegó gran violencia durante los difíciles años posteriores a la independencia. Fue asesinado en 1835 por orden del dictador de derechas Rosas. El poema concluye con el asesinato de Quiroga cuando:

> […]
> sables a filo y punta merodearon sobre él;
> […]
> Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma
> se presentó al infierno que Dios le había marcado
> y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
> las ánimas en pena de hombres y caballos.

En la década de los veinte Borges también ayudó a fundar toda una serie de revistas literarias. La mayoría tuvieron corta vida, pero en 1930 cofundó *Sur* que se convirtió rápidamente en la revista literaria más destacada de Sudamérica. Borges publicaría en ella ensayos, poemas y cuentos, y formaban parte de su consejo editorial muchos de sus amigos literarios más íntimos.

En 1930 Borges publicó una biografía del poeta Evaristo Carriego, cuyos recitales poéticos «algo exagerados» le habían inspirado en su infancia. A Carriego le fascinaban los personajes que merodeaban por los barrios bajos del Palermo antiguo. De joven había contemplado a los gauchos (vaqueros argentinos), que se habían convertido en gánsteres en el *hinterland* asilvestrado que había entre la ciudad y el campo abierto, a los maleantes engalanados con joyas y trajes brillantes y a las mujeres salvajes por las que se peleaban. Años después Carriego se llevaría al tímido Borges de excursión por el Palermo antiguo mostrándole a los diversos personajes. Carriego había muerto, pero a Borges le seguirían interesando los bajos fondos de Palermo, donde encontró a un viejo *cuchillero* llamado Nicolás Paredes que le siguió paseando por la zona.

Borges escribía menos poemas cada año que pasaba y, tras otra desastrosa historia de amor, perdió por completo su inspiración poética. En 1930, a los 31 años, volvió a acompañar a sus padres, no sin cierta reluctancia, a un hotel de Androgué donde pasaron los meses de verano; fue allí donde se enteró de la muerte de Parades. Borges decidió escribir un tributo a su antiguo amigo delincuente «para registrar algo de su voz, algunas de sus anécdotas y su forma peculiar de narrarlas». El resultado fue un cuento titulado *El hombre de la esquina rosada*, narrado por un matón anónimo en un bar-burdel situado en la Esquina rosada de Palermo. Nos describe cómo un extraño de otro distrito retó a duelo a Rosendo Juárez, que ostentaba la reputación de ser el *cuchillero* más duro de Palermo. Juárez no acepta el duelo y su amante, la Lujanera, se avergüenza tanto de su cobardía que se va con el extraño. El matón siente tanta vergüenza que se va del bar. Más tarde reaparece allí la Lujanera; está muy alterada y cuenta que un hombre ha asesinado a su nuevo amante en una pelea de navajas. El matón parece insinuar que ha matado a Juárez para devolver a Palermo su orgullo.

Borges no solo tenía voz propia, sino también un nuevo oficio. Empezó a escribir cuentos cortos que se recopilaron y publicaron en 1935 bajo el título *Historia universal de la infamia.* Los relatos son descripciones reales de personajes históricos secundarios, desde un maestro de etiqueta japonés del siglo XVIII a Billy el Niño.

Los cuentos reflejan una gran influencia de las historias de aventuras de Robert Louis Stevenson. Borges no pretende entrar en honduras psicológicas, pero aun así están llenos de giros irónicos y observaciones inesperadas que revelan mucho sobre el destino de los personajes descritos. En *El asesino desinteresado Bill Harrigan* se ofrece una visión sesgada de la vida del hombre que se acabaría convirtiendo en Billy el Niño. Contiene incidentes de su infancia en los tugurios de la Nueva York del siglo XIX:

> A los doce años militó en la pandilla de los Swamp Angels (Ángeles de la Ciénaga), divinidades que operaban entre las cloacas. En las noches con olor a niebla quemada emergían de aquel fétido laberinto, seguían el rumbo de algún marinero alemán, lo desmoronaban de un cascotazo, lo despojaban hasta de la ropa interior, y se restituían después a la otra basura.

Estos son los sórdidos orígenes urbanos del gran héroe del oeste americano, Bill Harrigan, el hombre que se convertiría en Billy el Niño, a quien en los chabacanos melodramas de vaqueros escenificados en los teatros de Bowery se alentaba a «ir hacia el oeste». En lo que era un sutil guiño a los futuros habitantes del oeste, Borges cambia de escena: «La historia (que al igual que ciertos directores de cine procede a través de una serie de imágenes inconexas) muestra la imagen de un salón amenazador» y avanzamos a cámara rápida hasta una noche de 1873, en un bar de Nuevo México situado en medio del desierto.

> Bill Harrigan, rojiza rata de conventillo, es de los bebedores. Ha concluido un par de aguardientes y piensa pedir otro más, acaso porque no le queda un centavo.

De repente se hace el silencio en el bar:

> Ha entrado un mexicano más que fornido, con cara de india vieja. Abunda en un desaforado sombrero y en

> dos pistolas laterales. En duro inglés desea las buenas noches a todos los gringos hijos de perra que están bebiendo. Nadie recoge el desafío.

Borges utiliza los ingredientes satíricos y realistas del subgénero de películas del oeste más de medio siglo antes de que apareciera el *spaghetti-western* para evocar con intensidad la realidad histórico-mítica. Estamos ahí; casi podemos escuchar el lastimero tañido de la música. Con un mínimo de palabras, hábilmente escogidas, Borges consigue evocar y trascender el cliché.

Dicen a Bill que el mexicano recién llegado que acaba de entrar en el local es Belisario Villagrán, de Chihuahua. En cuanto se entera, Billy mata al mexicano desde detrás del muro protector formado por los vaqueros con los que había estado hablando en el bar. Les dice: «Soy Billy el Niño de Nueva York». Así nació la leyenda. Billy el Niño ha matado a sangre fría a su primera víctima.

A partir de ese momento Billy empieza a crear su propia leyenda, labrándose una infame carrera: «nunca podremos recuperar los detalles, pero se le atribuyeron más de 21 asesinatos, "sin contar a los mexicanos"». Por fin, tras siete temerarios años de desesperación, baja cabalgando por la calle principal de Fort Summer una calurosa noche de julio:

> El calor apretaba y no habían encendido las lámparas; el comisario Garrett, sentado en un sillón de hamaca en un corredor, sacó el revólver y le descerrajó un balazo en el vientre. El overo siguió; el jinete se desplomó en la calle de tierra.

Billy el Niño pasa la noche entera en el polvo, rugiendo y blasfemando mientras agoniza hasta que, al fin, muere al día siguiente:

> Lo afeitaron, lo envainaron en ropa hecha y lo exhibieron al espanto y las burlas en la vidriera del mejor almacén.

Hay más personajes exóticos en la *Historia universal de la infamia,* como una mujer pirata china, que consulta a las estrellas para adivinar su destino, o el impostor Tom Castro, cuyo inesperado éxito le conduce a un desastre con final de cuento de hadas, y Hakim de Mery, el misterioso profeta musulmán, que realiza un descubrimiento espantoso. Estas historias y sus personajes se mueven en un entramado de hechos, algunos esotéricos, otros legendarios, unos banales y todos aparentemente históricos. Los hechos se funden con la ficción o un suceso imaginario para crear un cóctel literario exótico, pero totalmente plausible. Las anécdotas referidas en los relatos tienen estatus legendario, pero los personajes secundarios de los márgenes de la historia pasan a formar parte de una historia universal de algo mucho más grande que ellos.

En 1937 el padre de Borges sufrió un derrame cerebral que dejó paralizada la mitad izquierda de su cuerpo. Esto supuso un antes y un después para Borges, que por entonces contaba 37 años y tuvo que ganarse la vida por primera vez. Hasta entonces solo le habían pagado ocasionalmente por ensayos y recensiones sobre libros y películas publicadas en diversas revistas. Como lo que le pagaban era ridículo, había seguido viviendo en casa de sus padres. Durante la primera mitad de su vida había sido un

playboy literario de clase media, que vivía entre otros cuya situación financiera era similar. Lo único que le diferenciaba de sus amigos, mediocres la mayoría, era su gran erudición, producto de sus vastas lecturas, y un talento que iba surgiendo paulatinamente.

Como era de esperar Borges, ya de mediana edad y carente de toda experiencia, tuvo bastantes dificultades para hallar un empleo pagado en Buenos Aires, cuya economía, antes boyante, empezaba a acusar la Gran Depresión mundial de la década de los treinta. Al final obtuvo un puesto, mal pagado, en la biblioteca municipal Miguel Cané, que llevaba el nombre de uno de sus antepasados. La biblioteca estaba en la otra punta de la ciudad de donde estaba la casa de sus padres, en el barrio obrero de Almagro Sur, y realizaba todos los días un largo viaje en tranvía hasta el final de la línea seguido de un largo paseo. Su único trabajo consistía en catalogar libros durante una hora o así; después podía dedicarse a leer. Sus colegas eran un grupo ruidoso, que pasaban el tiempo hablando de fútbol, chicas y peleas; no encajaba, con sus modales reservados de estudioso, pues a nadie más le interesaban los libros de la biblioteca. Borges se sumió en la desesperación en cuanto tuvo su primer contacto con el mundo laboral.

> A veces, por las tardes, cuando recorría las diez manzanas que me separaban del tranvía, los ojos se me llenaban de lágrimas al pensar en mi lúgubre e insignificante existencia.

Sabía que su padre le consideraba un fracasado; era un escritor tímido y soltero de mediana edad que todavía vivía en casa y solo había publicado unos pocos libros de poesía y cuentos cortos que nadie leía. Borges nunca podría hacerle cambiar de opinión porque su padre murió en 1938. Siguió trabajando en la biblioteca durante nueve miserables años, pero fue en esa época cuando se transformó de promesa literaria en un autor de gran éxito.

El año 1938 depararía otro terrible golpe a Borges. Había ido perdiendo vista desde hacía algunos años y la víspera de Navidad fue a recoger a una mujer de la que se había enamorado para llevarla a cenar a casa de su madre. El ascensor estaba estropeado y, como se había hecho tarde, decidió subir por las escaleras en penumbra. Habían dejado abierta una ventana recién pintada para que se secara la pintura. Borges recordaría después lo que ocurrió a continuación, adscribiendo la experiencia a un personaje de su cuento *El sur:*

> […] subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre.

Debido a su pérdida de visión no había visto el enorme panel de cristal que estaba apoyado en las escaleras. El resultado fueron cortes graves en cabeza y cuello; se infectaron y en una semana padecía una septicemia grave. Mientras estuvo en cama tuvo fiebre alta y sufrió alucinaciones hasta quedar al borde de la muerte. Fue incapaz de hablar durante unos días y en su delirio creía haber enloquecido. Afortunadamente logró sobrevivir a esta crisis, pero en cuanto se recobró un poco, empezó a preocuparle la

posibilidad de que su cerebro tuviera lesiones permanentes y pudiera haber quedado mentalmente discapacitado.

Cuando pudo ponerse en pie, supo lo preciada que era su existencia y experimentó la tremenda necesidad de expresarse de forma exclusivamente propia. Fue así como se libró de la tiranía de la lectura sin fin que le había llevado a basar sus escritos en sucesos y personajes casi reales. Decidió que, a partir de ese momento, inventaría sus propias historias, utilizando fragmentos esotéricos de lo que había leído. En vez de dejarse dominar por la historia, la crearía; en vez de depender del pasado, lo reinventaría para adentrarse en un mundo atemporal de su propia cosecha.

Ya en 1936 Borges había escrito una reseña falsa de un libro inexistente, «la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City», que publicó bajo seudónimo. En ese momento decidió escribir una historia ingeniosa en un tono similar, a la que pondría por título: *Pierre Menard, autor de Don Quijote.* El narrador es un crítico literario bastante pomposo de Nimes, en el sur de Francia, que anda repasando los papeles legados por el oscuro escritor francés Pierre Menard. El crítico llega incluso a poner en orden cronológico las escasas publicaciones de Menard, con las fechas de edición y las revistas en las que se publicaron. Estas obras resultan ser una astuta mezcla de realidad e imaginación; las revistas que cita son reales. Entre las obras se incluyen *Una monografía sobre la «Characteristica universalis» de Leibniz* (Nimes, 1904) y *Una transposición a alejandrinos del Cimetière marin de Paul Valéry* (N. R. F., enero de 1928)». Este último y fútil ejercicio de pasar el gran poema de Valéry a otra forma métrica y supuestamente publicarlo en la (real y muy prestigiosa) *Nouvelle Revue Française* nos da una pista sobre lo que viene. Pero, como bien señala el crítico-narrador de Borges, la lista de publicaciones solo incluye las obras *visibles* de Menard.

> Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esta obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo del *Don Quijote* […]. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese «dislate» es el objeto primordial de esta nota.

El crítico de Borges empieza a explicar cómo Menard había querido escribir una versión contemporánea de *Don Quijote.* Para prepararse había intentado sumergirse completamente en el mundo de la España del siglo XVII en la que vivió el autor de la obra, Cervantes; pretendía *ser* Cervantes. Pero pronto se dio cuenta de que era imposible y decidió acometer la difícil tarea de «seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote* a través de las experiencias de Pierre Menard». Así podría dar una versión fiel de *Don Quijote* y escribirla él mismo. Menard lo hace tan bien que reproduce el original palabra a palabra. Aquí es donde el crítico aporta algo de su propia cosecha: «El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico». El crítico cita un pasaje de Cervantes junto al correspondiente de Menard. Evidentemente son iguales, pero como bien dice el crítico:

> También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.

Evidentemente la historia de Borges es una farsa literaria basada en un chiste malo. Pero en el relato de Borges la broma adquiere plausibilidad y plena resonancia. Borges es muy consciente de que parte de ese chiste alude a él mismo. Cualquier escritor que dependa de la literatura pasada para inspirarse, de alguna forma es culpable de plagio. Pero ¿acaso todo tipo de literatura no es un plagio? En el estadio actual de evolución de la literatura, ¿cabe la originalidad? ¿Acaso no se ha probado ya todo antes? ¿Qué queda por decir? ¿Qué estilos quedan por inventar? Mientras formula estas cuestiones, Borges señala que nuestro conocimiento del autor, de quién es y qué ha hecho, influye de manera sutil sobre la forma en que leemos el libro. Supongamos que la salvaje y precoz poesía del vagabundo Rimbaud la hubiera escrito en realidad un fantasioso banquero retirado. ¿Y qué hubiera pasado si el Borges medio ciego hubiera hallado la forma de escribir las obras de Hemingway? ¿Qué si hubiera sido un niño autista quien hubiera creado las obras de Renoir? Estas sugerencias minan sutilmente nuestra fe en que a las obras de arte se las juzga *exclusivamente por sus propios méritos.* Son solo algunas de las implicaciones de lo que, a primera vista, podría parecer tan solo un seco chiste literario basado en una idea poco plausible en torno a *Don Quijote.*

Borges se había librado de la tiranía de los hechos reproduciendo un hecho (¡palabra a palabra!). Luego intentó escapar de las limitaciones que le imponían la realidad y la historia de forma aún más imaginativa. De alguna manera *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* también es una gran broma literaria. Este cuento se relata en primera persona y esta vez es el mismo Borges quien lo hace. Empieza describiendo cómo una tarde se encontraba hablando tras la cena con el escritor argentino Bioy Casares (un amigo real de Borges), quien menciona un país denominado Uqbar. Borges nunca había oído hablar de este país y buscan una descripción en una oscura edición pirata de *The Anglo-American Cyclopaedia,* en la que se describe a Uqbar de forma tal que parece encontrarse en algún punto de Oriente Medio, aunque no quede claro dónde exactamente.

Borges relata cómo dos años después encuentra un misterioso único volumen de una obra de referencia: *A first Encyclopaedia of Tlön (La primera enciclopedia de Tlön),* vol. XI, Hlaer to Jangr.

> Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.

Borges decide embarcarse en la tarea de dar una descripción convincente de este curioso mundo que parece un mundo paralelo al nuestro en muchos aspectos, o más bien una imagen distorsionada de nuestra forma de pensar. La lengua de Tlön carece de sustantivos, de manera que sus gentes no tienen noción alguna de objetos que perduran en el tiempo y el espacio. Su ciencia carece de causalidad y consiste en gran medida en psicología. Sus matemáticas son aún más extrañas.

> La base de su aritmética es la noción de números indefinidos. Acentúan la importancia de los conceptos de mayor y menor, que nuestros matemáticos simbolizan por > y <. Afirman que la operación de contar

modifica las cantidades y las convierte de indefinidas en definidas.

Borges describe un mundo que parece contener la filosofía del irlandés Berkeley, famoso por creer *«esse est percipi»,* que las cosas únicamente existen cuando son percibidas. En Tlön basta con que un arqueólogo imagine un artefacto para que este exista. Pero este mundo berkeleyano se ve curiosamente permeado por el concepto de idealismo de Platón, en el que la única realidad son las ideas puras y el mundo se concibe como una mezcla impura de esas ideas. También hallamos muchas agudas referencias a otros filósofos, como Hume, Schopenhauer y Russell, cuyas ideas también tienen cabida en este mundo artificial.

Como era de esperar, la recreación se completa con la descripción que hace Borges de la literatura de Tlön, una parodia de elementos de su propia escritura. En Tlön cada obra es creada por un único autor que existe más allá del tiempo y es anónimo. De modo que no puede haber creación individual ni plagio. A pesar de ello:

> La crítica literaria suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el *Tao Te Ching* y *Las mil y una noches,* digamos– las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme des lettres*…

La descripción de este planeta, una mezcla de filosofía platónica y berkeleyana, acaba como sigue:

> Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo, y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.

Tras estas líneas escribe, casi desafiantemente, «Salto Oriental, 1940», el lugar y tiempo reales (en Uruguay) donde (puede que) Borges completara su obra. Pero entonces la historia adopta un nuevo giro, pues lo que sigue es «Postdata de 1947», cuya importancia puede pasar desapercibida para el lector del siglo XXI, pues Borges la escribió en 1940, ¡de manera que contenía palabras del futuro!

En la postdata se afirma audazmente: «Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha [1940]… Me limitaré a recordarlas». Entonces Borges intenta solucionar lúdicamente el misterio de Tlön con la ayuda de una hipótesis propuesta por su amigo Martínez Estrada: «A principios del siglo XVII, en una noche de Lucerna o de Londres empezó la espléndida historia. Una sociedad secreta y benévola (que entre sus afiliados tuvo a Dalgarno y después a George Berkeley) surgió para inventar un país». Pero tras varios años de reuniones y discusiones, los miembros de la sociedad «comprendieron que una generación no bastaba para inventar un país». De manera que cada uno de ellos eligió a un discípulo para que continuara su obra y esa «disposición hereditaria» se mantuvo hasta que dos siglos después, la «perseguida fraternidad» cruzó el Atlántico para resurgir en el Nuevo Mundo.

Borges prosigue con la descripción de diversos sucesos extraños que culminan con el descubrimiento en 1942 de un baúl embarcado en Poitiers, Francia: «Entre ellas –con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido– latía misteriosamente una brújula». Las

letras grabadas en su esfera formaban parte de uno de los alfabetos de Tlön. «Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real». Hacia el final de la postdata su autor afirma: «Si nuestras previsiones no yerran, de aquí a 100 años alguien descubrirá los 100 volúmenes de la *Segunda enciclopedia de Tlön*».

Tlön, Uqbar, Tertius Orbis es una pieza larga (para los estándares de Borges) que suele cubrir unas trece páginas en la mayoría de las ediciones (seguro que tampoco es una coincidencia). Hay quien lo considera demasiado largo y elaborado para lo que, al fin y al cabo, no es más que una broma literaria. Otros se maravillan ante la coherencia e ingenuidad con la que Borges crea este mundo, que aun estando más allá del nuestro parece afectarle. Es, entre otras cosas, una metáfora de la vida intelectual, que también consta de ideas que solo cobran vida cuando las conjuramos en nuestro cerebro.

De manera que, desde otro punto de vista, el mundo de Tlön también es una metáfora de toda la historia de la filosofía, a la que han contribuido tantos, hasta el punto de que Borges prácticamente acaba admitiendo que los esfuerzos individuales de los filósofos son casi fútiles. «El plan es tan vasto que la contribución de cada escritor es infinitesimal». (Lo que nos recuerda a las conclusiones pesimistas a las que llegaba el crítico en *Pierre Menard, autor de Don Quijote:* «No hay ejercicio intelectual que no carezca totalmente de sentido». A pesar de todo parece imperar un principio básico en Tlön. Hacia la mitad de la primera sección Borges llega a la siguiente iluminadora conclusión: «No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella». Al menos tenemos la clave. ¿La tenemos? ¡Toda actividad mental puede subsumirse en la psicología!

Estas dos piezas escritas en la nueva voz de Borges, «Quijote» y «Tlön» se publicaron en 1941 en una colección denominada *El jardín de senderos que se bifurcan,* debido al título del último de sus cuentos al que Borges califica de «historia de detectives» (como si en las demás no se requiriera labor detectivesca). En la introducción nos ofrece una explicación en clave de humor de porqué sus cuentos son tan cortos:

> Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en 500 páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario […]. Más razonable, más inepto, más haragán he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.

Al leer a Borges deberíamos tener siempre en cuenta este aspecto juguetón tan característico de sus obras. Están llenas de erudición arcana y esotérica, pero fueron concebidas como *jeux d'esprit,* bromas, farsas, juegos. Solo se perciben sus aspectos más profundos *tras* haber visto la ironía.

Borges había descubierto, triunfante, su propio terreno literario y sus amigos tuvieron que reconocer que de repente se había convertido en un gran escritor. Estuvo a punto de ganar el Premio Nacional de Literatura 1941-1942 por *El jardín de senderos que se bifurcan,* pero, para asombro de los círculos literarios, ganó el premio una obra poco significativa escrita por el hijo de un famoso autor de novela histórica uruguayo. A Borges ni siquiera le dieron el segundo o tercer premio; según un portavoz oficial su

libro era:

> Una obra exótica y decadente que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a los iniciados en esta nueva magia).

En realidad este retorcido insulto contenía un mensaje cifrado. Por entonces el mundo se había sumido en la Segunda Guerra Mundial, y aunque en teoría Argentina era neutral, su gobierno apoyaba de manera encubierta a las potencias del Eje: la Alemania nazi y la Italia fascista. (Tras la guerra, muchos nazis que huían de la justicia acusados de crímenes de guerra se establecerían allí). En esas circunstancias no se iba a dar un premio literario a una obra «tendenciosamente» inglesa. *Sur* lanzó inmediatamente una campaña para responder al insulto, dedicando una edición entera a la obra de Borges «con ocasión de no haber ganado el Premio Nacional de Literatura».

Dos años después Borges publicó una versión expandida de la colección a la que puso por título *Ficciones.* A partir de entonces se conocería por este nombre a las obras más características de Borges, un estilo nuevo en el que se solapaban cuentos, ensayos, autobiografía y parodia. Entre las ficciones contenidas en este volumen figura la que se convertiría en la pieza más inolvidable de Borges, Irónicamente se trata de un cuento sobre alguien que nunca puede olvidar nada. Se llama *Funes el memorioso.* Se trata de un cuento muy sencillo. Tras un accidente de equitación, un joven de las remotas pampas uruguayas llamado Ireneo Funes se da cuenta de que lo recuerda todo. El narrador, que conocía a Ireneo Funes antes del accidente, cuenta la última visita que hizo al joven de 19 años, al que halló tumbado sobre un catre, fumando, en una habitación oscura. El narrador, en realidad Borges mismo, pasó la noche escuchando todo lo que le contó Funes. Ireneo Funes empezó hablando del antiguo rey de Persia, Ciro, quien era capaz de llamar a todos y cada uno de los hombres de su gran ejército por su nombre. Luego pasó a hablar de Mitrídates Eupator, quien dominaba las 22 lenguas que se hablaban en su reino, y había proseguido contando historias de otros personajes de la Antigüedad famosos por su memoria.

> Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado.

Explicó que había vivido como en un sueño, mirando sin ver, oyendo sin escuchar, olvidando prácticamente todo lo que había experimentado. Pero el accidente había cambiado su vida. Cuando volvió en sí tras caerse del caballo, «el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales». Borges consigue transmitir, haciendo gala de un enorme poder de imaginación, lo que sentía Funes cuando explicaba que, mientras los demás percibían un vaso de vino sobre una mesa

> Funes, todos los vástagos y racimos de fruta que comprende una parra. Sabía la formas de las nubes

> australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que solo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el río Negro la víspera de la acción del Quebracho.

Las historias de Borges suelen requerir un pequeño esfuerzo de imaginación, que el autor debe hacer plausible para convencer a los lectores e introducirlos en su mundo de fantasía. A menudo lo logra gracias a una mezcla de erudición ficticia y real. A veces es su escasa prosa basada en los hechos la que convence y, otras, es la mera alegría que irradia su escritura, la particularidad de las imágenes con las que recrea un mundo entero. Cuando describe los recuerdos de Funes vemos lo que él ve, captamos sin cesar la médula de todas sus fuentes a través de su mente; los fundamentos del mundo de los que apenas somos conscientes (Funes recuerda a fuente y fundación).

Otra de las ficciones de la recopilación resulta particularmente relevante hoy por el interés que suscitan las lecturas alternativas de los sucesos bíblicos. *Tres versiones de Judas* es un ensayo corto más que un cuento y ostenta todos los accesorios de un artículo publicado en una revista académica, incluidas largas notas a pie y referencias bíblicas. En el artículo se relata que el especialista sueco Nils Runeberg, de la Universidad de Lund, había escrito en 1904 un libro titulado *Kristus och Judas (Cristo o Judas),* en el que decía haber descubierto «la clave que descifra un misterio central de la teología». Afirmaba que la traición de Judas a Jesucristo, que culminó en la crucifixión, no fue una mera provocación para que Cristo asumiera su sagrado papel y se cumplieran las profecías y la voluntad Divina. Al contrario, «fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención».

Cuando se publicó el libro de Runeberg fue recibido con un aluvión de airadas críticas. «Los teólogos de todas las confesiones lo refutaron.» De resultas de lo anterior, Runeberg decide reescribir el libro modificando las opiniones que expresaba en el anterior. En esta ocasión afirma que Judas no traicionó a Cristo movido por el peor de los motivos, sino todo lo contrario; lo hizo impulsado por un «hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo». Runeberg va más allá argumentando que Judas «obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno». Apoya este blasfemo argumento en pruebas convincentes sacadas tanto de la Biblia como de argumentos teológicos posteriores en torno a las intenciones divinas y llega a una conclusión sorprendente sobre los inescrutables caminos de Dios. Según Runeberg, Dios decidió presentarse en la tierra adoptando la forma menos probable:

> Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió ínfimo destino: fue Judas.

Cuando se publicó el libro revisado de Runeberg lo acogieron con un desdén y una indiferencia cósmicos, lo que le llevó a una conclusión perspicaz:

> Runeberg intuyó en esa indiferencia ecuménica una casi milagrosa confirmación. Dios ordenaba esa indiferencia; Dios no quería que se propalara en la tierra Su terrible secreto. Runeberg comprendió que no era llegada la hora.

Runeberg había cometido un oscuro pecado y, como tantos otros que se habían comportado de forma similar, supo que sería castigado. Quienes revelaban lo que debía permanecer oculto, quienes revelaban la verdad antes de tiempo, acababan recibiendo inevitablemente los castigos más severos. «¿Qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios?»

Runeberg se volvió loco de miedo ante la perspectiva de lo que podría ocurrirle. «Ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica, Nils Runeberg erró por las calles de Malmö rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el infierno.» El artículo termina registrando que el 1 de marzo de 1912 Runeberg había muerto a causa de un aneurisma. El autor añade que los especialistas en herejías lo recordarían por haber añadido al concepto del Hijo las complejidades del mal y el infortunio.

Percibimos los ecos irónicos de esta pieza corta mucho tiempo después de haber leído sus últimas palabras. No cuesta ver en este relato de Borges que Runeberg mismo hace suyo el papel de traidor, y al convertirse en uno mayor que Judas también podría haber sido Dios. Esta solo es una de las interpretaciones terriblemente blasfemas que insinúa Borges. En comparación, el largo relato de Dan Brown, *El código Da Vinci,* con sus revelaciones sobre Judas como colaborador cómplice de Cristo, no es más que una broma inútil.

Cuando se publicó *Ficciones* en 1944 obtuvo el premio de Honor de la Sociedad de Autores de Argentina. Pero Borges disfrutaría poco tiempo de los focos. En 1946 tomó el poder en Argentina el líder populista-nacionalista Juan Perón, instaurando una dictadura de estilo fascista. Decidió convertir en su enemigo al intelectual principal, Borges, quien junto a sus amigos literatos, había firmado algunas declaraciones antiperonistas. Quiso dar ejemplo con él y le despidieron en la biblioteca municipal donde trabajaba. Para ridiculizarlo se le «promocionó» al puesto de inspector de pollos y conejos en el mercado municipal. (Las connotaciones de cobardía asociadas a pollos y conejos pretendían ser parte del insulto.) Borges rechazó el puesto y se encontró sin trabajo. Afortunadamente logró obtener un empleo, mal pagado, como editor de una revista y complementó sus ingresos a costa del periodismo literario. Para que no le faltara nada su vista empeoraba por momentos.

Ya contaba 46 años, carecía de experiencia sexual y seguía viviendo con su madre. Volvió a enamorarse, esta vez de una mujer de clase media de 28 años llamada Estela Canto, que trabajaba de secretaria pero anhelaba ser actriz. Ambos tenían cosas en común: ella también se estaba quedando ciega y vivía con su madre, hablaba inglés correctamente y disfrutaba de la lectura. Estela recordaría al Borges de esa época:

> Todo lo que Borges decía tenía magia. Como un ilusionista sacaba objetos sorprendentes de un sombrero sin fondo […]. Eran mágicos porque dejaban entrever al hombre que era de verdad, permitían reconocer al hombre oculto tras el Georgie al que conocíamos; un hombre que luchaba por emerger a pesar de su timidez.

Estela disfrutaba pasando las tardes con Borges y sus amigos literatos más bohemios. Luego Borges insistía en acompañarla dando un paseo hasta casa de su madre, lo que

suponía recorrer seis kilómetros y medio por las calles nocturnas de Buenos Aires hasta los suburbios del sur. El amigo de Borges, Bioy Casares, nos ofrece un vívido relato de los dos cuando se disponían a iniciar uno de esos paseos en los que recorrían la ciudad:

> Ahí estaban Estela Canto, que estaba prácticamente ciega, y Borges, también prácticamente ciego; ella estaba ebria la mayor parte del tiempo. En las pocas tardes que pasó por casa, tras cenar con nosotros, estas dos personas ciegas salían a la calle […].

Parece que casi siempre iban a casa de ella, pero su relación siguió siendo básicamente platónica. A Estela no le interesaba Borges sexualmente y afirmaba que él seguía siendo virgen. Este estado de cosas se acabaría solucionando más tarde, cuando Borges buscó ayuda psiquiátrica, tras lo cual parece que tuvo una experiencia sexual con una «bailarina».

Políticamente eran tiempos muy difíciles. Cuando el régimen semifascista de Perón incrementó su control sobre el país, empezó a haber manifestaciones en contra del gobierno. Un día la madre de Borges, de 72 años, y su hermana se vieron en medio de una de estas protestas y se unieron espontáneamente a los manifestantes. Arrestaron a ambas en la redada que se hizo. La madre de Borges tuvo la suerte de librarse con un mes de arresto domiciliario, pero Norah, de mediana edad, pasó un mes en prisión, donde la alojaron aposta en el ala de las prostitutas. Lo único que podía hacer Borges, medio ciego, era quedarse en casa echando pestes e impotente.

Parece que por entonces Borges sublimaba estos problemas físicos y emocionales con ayuda de la escritura que seguía practicando igual que antes. Estaba en su mejor momento y los cuentos que escribió en este periodo se consideran, junto a *Ficciones,* sus mejores obras. En 1949 publicó otra colección de cuentos de ficción denominada *El Aleph.*

El relato que da nombre a esta colección comienza con una reveladora imagen de cómo la banalidad de la vida cotidiana puede difuminar hasta el más preciado de los recuerdos. El narrador, asumimos que Borges mismo, cuenta cómo el día de la muerte de Beatriz Viterbo, la mujer a la que había amado sin esperanza alguna,

> noté que las carteleras de hierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios. El hecho me dolió pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

Describe a Beatriz como «alta, frágil y muy ligeramente inclinada; había en su andar (si se me perdona el oxímoron) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis» (muy parecida en realidad a Estela Canto, a quien dedica el cuento).

Todos los años, en el aniversario de la muerte de Beatriz, el 30 de abril de 1929, el narrador recuerda cómo iba a casa de su familia a presentar sus respetos. Así, en uno de esos «aniversarios melancólicos y vagamente eróticos», llegó a conocer a su primo Carlos Argentino Daneri, un hombre refinado, de pelo gris, que trabajaba en una oscura biblioteca de las afueras de Buenos Aires. Carlos Argentino era un hombre pomposo, un escritor que no había publicado nada y que «abunda en inservibles, analogías y en

ociosos escrúpulos». Evidentemente se trata de una hábil y despectiva parodia de Borges mismo. Pero Carlos también es un pozo de portentos y ampulosidad. Un aniversario, cuando el narrador va a verle con una botella de brandy, Carlos coge confianza y empieza a dibujar su condenatorio retrato del «hombre moderno». El narrador observa: «Tan ineptas me parecieron estas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura».

El Aleph está lleno de este humor ligero, a menudo a expensas del autor. La cosa se pone realmente graciosa cuando Carlos menciona un largo poema en el que ha estado trabajando en secreto durante muchos años. Lleva por título «La Tierra» y Carlos explica al narrador, con su pretenciosidad característica, que su poema es «una descripción del planeta» en la que no faltan la «pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe».

A continuación Carlos procede a leer una estrofa de lo que resulta ser poesía realmente banal; impertérrito sigue explicando con precisión cómo y por qué esa estrofa resulta «interesante desde cualquier punto de vista». Por si no fuera bastante, revela que, con «La Tierra», pretende, nada más y nada menos que «versificar toda la redondez del planeta», describiendo cada lugar, cada país del mundo. Por entonces, en 1941,

> ya había despachado unas hectáreas del Estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Maria Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton.

Un tiempo después, Carlos llama al narrador muy agitado. Su casero estaba a punto de demoler su casa familiar, lo que supondría una catástrofe. Carlos le cuenta que «para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph».

Prosigue explicando al narrador la naturaleza precisa del Aleph: es «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos». Lo había descubierto en el sótano por casualidad siendo niño; ahora el Aleph era la fuente que le daba toda la información que precisaba para su gran poema, «La Tierra».

El narrador cree que Carlos ha perdido la cabeza, pero se siente intrigado y va con él a su casa. Este le introduce en el sótano por una trampilla y entonces, tal como indicaba Carlos, en un ángulo del sótano, ve el Aleph. Aquí hay una pausa en el relato, cuando el narrador (Borges) explica:

> Arribo ahora al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación como escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten. ¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph?

La broma de Borges empieza a adquirir un cariz diferente. Ha anunciado a sus lectores que va a intentar describir lo indescriptible y, de alguna manera, hacer posible lo imposible. «Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas». Explica que un místico persa hablaba de un pájaro que era todos los pájaros, y que otro hablaba de una esfera cuyo centro estaba en todas partes y su circunferencia en ninguna, mientras que

Ezequiel, en su evocación mística, habla de un ángel de cuatro rostros que mira a los cuatro puntos cardinales a la vez. Como obra literaria es atrevida, sonora, hábil y graciosa y despliega las cuatro características a la vez. Es atrevida, porque aunque ha admitido que va a describir lo indescriptible osa describirlo, y al hacerlo convierte a su pieza en un símbolo sonoro (de lo inefable, luego del mundo entero y más) con una habilidad increíble e infravalorada:

> En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba.

Evidentemente resulta gracioso, que pese a haber descrito su empresa como imposible haya conseguido describir algo que sabemos que no existe a tres niveles diferentes. A nivel literario queremos creemos creer la historia para que continúe. En un plano más filosófico, deseamos creer que es al menos teóricamente posible describir todo lo que existe; la ciencia pretende hacerlo, al igual que la filosofía, cada una a su manera. Descubrimos este aspecto del Aleph cuando Borges mira dentro de él. Aunque solo medía dos o tres centímetros de diámetro, «el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño». Puede que algo así resultara fácil de aceptar para los pensadores de siglos anteriores, por ejemplo, para la mentalidad medieval, y existe una referencia directa (reconocida) en el cuento de Borges a «contemplar el cielo en un grano de arena». Pero, referencias históricas y literarias al margen, ¿cómo puede una mente moderna aceptar algo como el Aleph? Borges consigue convencernos recurriendo a su gran habilidad en la elección de las palabras, dándole ese aire de sobriedad científica y exactitud que la mente moderna está preparada a aceptar. Es así como suelen convencernos de la existencia de un mundo atómico, en el que cada átomo es un sistema solar en miniatura. El núcleo, junto con los electrones que orbitan a su alrededor, solo ocupan una parte infinitesimal del todo, y bien podemos considerar al resto un «espacio universal […] contenido en su interior».

El Aleph es pequeño, pero hay en él espacio suficiente como para albergar una cornucopia infinita de imágenes, como comprobamos cuando Borges echa un vistazo a su interior:

> Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro mismo de una negra pirámide, […] vi en un traspatio de la calle Soler, las mismas baldosas que hace 30 años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, […] vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho […].

Este es el ojo de Dios. También es un recuerdo de Funes el Memorioso. Y es el mundo visto *sub specie aeternitatis,* que describe Spinoza en su filosofía panteísta. Es todo y, al mismo tiempo, nuestra capacidad para verlo todo: la ambición de la ciencia, la historia, la filosofía e incluso la psicología. Los humanos aspiran a conocer la verdad, lo que en palabras de Borges es a la vez hermoso, maravilloso y en cierta forma sobrecogedor. Creemos en ello como creemos que una visión de este tipo es posible aun sabiendo que

no lo es. Es posible e imposible a la vez; como en la ficción de Borges, existe aunque no pueda existir.

La historia de *El Aleph* se despliega haciendo una serie de giros que van de lo filosófico a lo autobiográfico, aunque el Borges humorista nunca esté muy lejos de la superficie. No cabe duda de que es una de sus mejores piezas a más niveles que el humorístico o el de la broma literaria. Se supone que la historia principal se escribe en 1941 y termina con Borges saliendo de la casa que contiene el Aleph y sumergiéndose en la vida cotidiana de las calles de Buenos Aires. Borges, el narrador, dice a Carlos que ha sufrido un ataque de nervios y le aconseja que se vaya al campo para recuperarse. Sigue un epílogo supuestamente escrito dos años después, en 1943. En él se narra cómo seis meses después de la demolición de la casa de Carlos se había publicado su poema épico que tuvo muy buena acogida. Según Borges llegó incluso a quedar segundo en el Premio Nacional de Literatura. Añade: «increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto».

Tras publicar «La Tierra», Carlos escribe otra historia épica: «Esta dichosa pluma (libre ya del Aleph) se ha consagrado a poner en verso la antología del Dr. Díaz». En realidad Díaz fue el ganador del Premio Nacional de Literatura el año en que *El jardín de senderos bifurcados* de Borges fue rechazado a propósito. Este parecía considerar que gastar sus energías en reducir la plúmbea prosa de Díaz a una poesía aún más plúmbea sería un buen castigo, a lo Dante, para el vano y pomposo Carlos.

El narrador habla del Aleph. Lo irónico es que había empezado poniendo en duda la posibilidad de que algo así pudiera existir, mientras que Carlos, que en su momento lo necesitó para poder escribir «La Tierra» ya no lo precisa para escribir poesía. Ya no se inspira en un Aleph omnisciente, sino en una obra irrisoria cuya inspiración artística está a la altura de la suya. Borges prosigue hablando de la naturaleza y el nombre del Aleph: «Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad». Borges sugiere que debió cometer un error al dar nombre al Aleph, pues eligió uno de los nombres que aparecían en «uno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló». El narrador Borges sugiere que aviesamente que debía tratarse de un Aleph falso (¡pasando aparentemente por alto el detalle de que Carlos había visto los textos, lo que convertía al Aleph en real!). El narrador prosigue creando un argumento hermosamente irónico para apuntalar sus acusaciones de falsedad y, al hacerlo, debate sobre el Aleph real. Nunca se le ha visto (de ahí que nunca se hayan observado en realidad sus poderes milagrosos) porque está en uno de los pilares de piedra que rodean el patio central de la mezquita de El Cairo, uno de los lugares santos del islam. La historia termina con una afirmación que resulta realista y metafórica a la vez, reverberante y melancólica:

> ¿Existe el Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.
>
> *A Estela Canto*

Así se cierra el círculo tanto para el Borges del relato como para el Borges real.

Algunas de las piezas de la colección de *El Aleph* se parecen entre ellas o a piezas anteriores, en una hasta se llega a hacer referencia a otra. El breve relato *Los dos reyes y los dos laberintos* se basa en el anterior: *Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto*. A primera vista parece que a Borges le empezaba a fallar la memoria; curioso estado de cosas para alguien cuya inspiración partía de una gama de fuentes tan vasta que parecía inagotable. El uso excesivo de la figura del laberinto, la imagen misma del laberinto, se convierte en un rasgo repetitivo en su obra. Puede que fuera un efecto secundario de su pérdida de visión; en sus circunstancias la vida debía parecerse bastante a intentar hallar el camino en medio de un laberinto. Otra imagen recurrente es la de ese objeto milagroso, casi talismánico, que es el Aleph mismo, o el Zahir (una moneda con cualidades metafísicas). Y constatamos la cantidad de bibliotecas que surgen una y otra vez, en sí o como imágenes. En *Ficciones* tenemos *La biblioteca de Babel* que empieza así: «El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales». Puede que esta imagen del universo como biblioteca se debiera a la limitada realidad de Borges, pero la visión artística se hace opresiva, sobre todo porque las ficciones son muy cortas y están repletas de referencias librescas. También conviene fijarse en el uso que da Borges a la palabra «infinito», que junto a ese cliché de la ambigüedad que es el espejo aparece con tanta frecuencia en sus obras que llega a aburrir. Pero hay que decir a su favor, que el uso repetitivo de estas imágenes y temáticas (a veces como mero *atrezzo*) refina y dota de profundidad a sus ficciones. Su misma presencia parecía inspirar a Borges y ayudarle a mejorar sus intuiciones, de manera que hay obras que luego repite y podemos considerar ensayos generales. Así ocurre, por ejemplo, con *Funes el Memorioso,* cuya memoria perfecta es una maravillosa metáfora; pero no cabe duda de que su repetición (de diversas formas) en *El Aleph* da lugar a una idea que tiene aún mayor eco.

Puede que la historia en *El Aleph* titulada *Emma Zunz* sea un intento consciente de librarse de las constricciones del espacio literario. En contra de lo habitual en este caso la protagonista es una mujer. Lo que sí es habitual es que Borges use una historia que no es original, pero en vez de extraer su trama de una fuente literaria, histórica o mitológica, se basa en un cuento que un día le contara su amiga Cecilia Ingenieros. Fue otra de las mujeres de las que Borges estuvo enamorado por aquellos años, y el hecho de que fuera una bailarina sugiere que bien podría ser la bailarina con la que tuvo su primera relación sexual plena y satisfactoria. Sin embargo ella rompió enseguida su «compromiso», aunque, como tantas otras mujeres a las que conoció Borges, siguió siendo su amiga. Sin duda podía ser encantador con cualquier mujer y era muy buena compañía, aunque el brillo de la atracción sexual resultara algo apagado en el caso de este mago de la palabra casi ciego.

No deja de ser significativo que la trama de *Emma Zunz* gire en torno a un acto sexual. Desde el punto de vista psicológico es aún más significativo que se trate de un acto sexual brutal perpetrado por una mujer que, a pesar de provocarlo, lo experimenta como algo desagradable. El uso que hace Borges de sí mismo como narrador en muchos de sus

cuentos, su técnica literaria infinitamente sugerente y el hecho de que en muchos de estos relatos haya referencias ocultas y bromas pensadas para sus amigos, sin duda estimulan lecturas psicológicas de este tipo. Borges lo sabía. Cuando escribió *Pierre Menard* ya había optado encubiertamente por esta forma de interpretación literaria.

Hasta *Emma Zunz,* Borges solo se había referido al acto sexual de pasada, pero en este cuento adopta una actitud más abierta ante el tema y nos brinda hasta unas pinceladas sobre sus efectos. «Todos los hombres, en el vertiginoso momento del coito, son el mismo hombre.» Hay más rasgos en esta pieza que la convierten en una excepción, pues carece de la plétora habitual de referencias literarias y alusiones eruditas; tan solo se alude a un espejo de pasada y el laberinto apenas se sugiere. El cuento es simple y está contado de forma sencilla, pero no deja de girar en torno a una decepción amorosa. Al padre de Emma Zunz le acusan injustamente de desfalco en la fábrica donde trabaja, lo que le obliga a huir del país; años después se suicida. Antes de partir revela a su hija que el auténtico culpable había sido Aaron Loewenthal, por entonces gerente de la fábrica y más tarde uno de sus propietarios. Emma sigue trabajando allí y cuando recibe noticias de la espantosa muerte de su padre en el lejano Brasil decide vengarse de Loewenthal. Se las arregla para encontrarse con él, pero inmediatamente antes del encuentro bajo al puerto, donde se hace pasar por una prostituta ofreciéndose a un marinero poco atractivo y con mal aliento «para que la pureza del horror no fuera mitigada». Se trata de un marinero anónimo:

> El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma, como esta lo fue para él, pero a ella sirvió para el goce y él para la justicia.

Ambos pasan por un auténtico laberinto (que no se nombra):

> El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró.

El acto sexual que realizan tiene lugar «fuera del tiempo» y «es un desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces». Este efecto de alejamiento parece tanto un recurso literario para explicar la psicología de Emma como un recurso personal que precisa la psicología del autor (esta vez el narrador no habla en primera persona; el cuento se narra en tercera persona). Cuando el marinero se va, Emma rompe los billetes que este le había dado. «El asco y la tristeza la encadenaban.»

A continuación Emma acude a su cita con Loewenthal en casa de este, junto a la fábrica. Las cosas no salen como Emma las había planeado, pero al final logra matarle con el revólver que este guardaba en su escritorio; luego llama a la policía afirmando que lo ha matado porque la había violado. El párrafo final reza así:

> La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido. Solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

Por poco característico que sea este cuento en muchos aspectos, la ironía que encierra es evidentemente borgiana.

Borges dedicó otro de los cuentos de *El Aleph, El inmortal,* a Cecilia Ingenieros. También es una de sus mejores piezas a pesar de que vuelve a sus laberintos y al truco de la pérdida de memoria. Los giros del argumento son demasiado complejos como para poder captarlos en un resumen, pero se trata de un clásico cuento de misterio y aventuras que trasciende el tiempo y contiene las típicas travesuras eruditas, con sus notas a pie y sus afirmaciones espurias. Es asimismo profundamente evocador en ocasiones, sobre todo cuando el inmortal mismo nos cuenta:

> El 4 de octubre de 1921 el *Patna,* que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea. Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al mar Rojo, cuando yo era un tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados.

La historia consigue, de alguna forma, el asombroso efecto de suscitar en nosotros nostalgia por una vida que en modo alguno podríamos haber vivido. Esta ironía sin duda no escaparía a la mujer a la que estaba dedicada.

Dos años después de la publicación de *El Aleph,* se editó una traducción en francés de *Ficciones;* era la primera vez que se publicaba a Borges en el extranjero. En 1953 cayó Perón y se instauró en Argentina un gobierno militar. Dos años después nombraron a Borges director de la Biblioteca Nacional. Por aquel entonces su ceguera ya no le permitía leer, una paradoja digna de alguno de sus cuentos, y no podía dejar de señalar que había recibido «a la vez 800.000 libros y la oscuridad». El puesto ya había sido ocupado nada menos que por otros dos autores argentinos ciegos, José Mármol y uno de los héroes literarios de Borges, Paul Groussac. Borges celebró esta coincidencia con «Poema de los dones», en el que los escritores se funden en su ceguera:

> […] Dios, que con magnífica ironía
> me dio a la vez los libros y la noche.
> […]
> Groussac o Borges, miro este querido
> mundo que se deforma y que se apaga
> en una pálida ceniza vaga […]

A partir de ese momento Borges dictaría sus poemas a las secretarias de la Biblioteca Nacional. Ya no era capaz de realizar el acto físico de escribir y en casa dictaba sus cuentos, ensayos y artículos de prensa a su anciana madre. Lo peor fue que los médicos le prohibieron leer, lo que significaba que no solo tenía que dictar, también necesitaba que le leyeran las cosas. A medida que su existencia se encogía debido a la ceguera había ido aprendiendo a dedicar su vida entera a realizar actos de lectura y escritura, incluso tras perder su independencia. Lo único que le quedaba era su mente.

Borges siguió escribiendo poesía a lo largo de toda su carrera literaria. De hecho llegaría a afirmar: «En primer lugar, y sobre todo, pienso en mí mismo como lector, luego como poeta y por último como prosista». Pero ya en esta etapa de su carrera su

prosa había eclipsado, al menos en calidad, a su poesía. La temática de sus poemas siguió siendo muy similar a la de las ficciones que escribía, como se puede apreciar incluso haciendo una selección al azar de sus títulos: «Spinoza», «Mateo 25:30», «Poema conjetural», «El laberinto», etc. Los siguientes versos se han extraído de «Everness»:

> Solo una cosa no hay. Es el olvido
> Dios que salva el metal salva escoria
> y cifra en Su profética memoria
> las lunas que serán y las que han sido.

A veces sus poemas parecen bancos de prueba para sus obras de ficción. Resulta muy significativo que Borges nunca perdiera el impulso poético, algo evidente en sus obras en prosa que suelen retener cierta cualidad poética. La mirada del poeta eleva constantemente a estas ficciones por encima de su temática, a menudo seca y académica.

Borges empezó a recibir las recompensas de la fama. Un año después de su nombramiento en la Biblioteca Nacional, se convirtió en profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires y recibió el Premio Nacional de Literatura. Pero siguió trabajando y publicando ensayos, poesía y cuentos en revistas. En 1960 publicó una gran colección de poemas y prosa denominada *El hacedor.*

En el prólogo Borges describe cómo una mañana llegó a su nuevo puesto de trabajo:

> Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton.

En el caso de Borges la serenidad rara vez refleja una situación inofensiva. El prólogo está dedicado al poeta Leopoldo Lugones, uno de sus predecesores en el cargo con el que Borges había mantenido una relación ambivalente. Lugones había sido el máximo representante de los simbolistas, la generación a la que los ultraístas habían intentado desbancar. Borges y sus jóvenes amigotes habían publicado mofas en su contra, pero Borges no podía evitar sentir cierto respeto por la habilidad y el virtuosismo que reflejaba la poesía de Lugones, a quien se dirige en su prólogo:

> Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería Lugones […]. En este punto se deshace mi sueño como el agua en el agua […] y usted, Lugones, se suicidó a principios de 1938.

En *El hacedor,* también se habla de laberintos, espejos y sueños, y las historias, que son aún más cortas (de una página de media), tienden a tener un regusto más literario. Lo que no se puede negar es que esta colección tiene muchas buenas historias en las que se exponen cierto número de excelentes ideas sucintamente. Por ejemplo, *Del rigor en la ciencia* cubre menos de media página y supuestamente procede de un antiguo y erudito volumen. Habla de un Imperio en el que la cartografía alcanzó la perfección y fue

haciéndose tan vasta y exacta que equivalía «punto a punto» a la realidad que describía. Pero el mapa no suscitó la misma fascinación en las siguientes generaciones, que no encontraban sentido a su existencia y decidieron deshacerse de él.

> Lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa habitadas por animales y por mendigos. En todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas.

Dos de las piezas de *El hacedor* tratan de temas relacionados con Dante, uno de los autores favoritos de Borges. El primero, *Paradiso XXI, 108* reescribe, de forma no muy afortunada, algunos de los antiguos temas de Borges, pero contiene estas líneas que incitan a la reflexión: «El perfil de un judío en el subterráneo es tal vez el de Cristo; las manos que nos dan unas monedas en una ventanilla tal vez repiten las que unos soldados, un día, clavaron en la cruz».

La segunda pieza de temática dantesca *Infierno I:32* consagra una deliciosa idea dúplice de elocuencia compacta que permanece en la mente mucho tiempo después de que uno haya leído las aproximadamente 300 palabras que componen la historia. Vemos a un leopardo cautivo que habría de inspirar la imagen del primer libro del *Infierno* de Dante. Se evocan astutamente su instinto animal y la represión a la que está sometido, al igual que su razón de ser, que Dios relata en un sueño: «Vives y morirás en esta prisión para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide».

El segundo párrafo muestra la otra cara de este ejemplo de voluntad Divina. Borges elabora su idea en unas cuantas líneas de una simplicidad asombrosa y gran fuerza poética:

> Años después Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita […].

Este pasaje recoge a la perfección la fuerza y convicción de la visión de Borges, pero tiene un defecto. Como bien señala, en la hora de su muerte Dante debe haberse sentido «tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre». En medio de la incertidumbre de nuestra existencia no podemos conocer nuestro destino. Tanto si creemos que existe como si no, tanto si creemos en Dios como si no, este tipo de conocimiento está fuera de nuestro alcance. Ni siquiera la fe puede aliviar nuestra sensación de debilidad humana, la soledad última o la falta de justificación de nuestras vidas. Pero en esta pieza y muchas otras Borges intenta contemplar el mundo más allá de todo esto. Todo está escrito, determinado y forma parte del plan de Dios. Puede que la idea nos reconforte (y Borges nos incita a ello), pero no podemos vivir con ello, no vivimos ese conocimiento en medio de la tumultuosa alegría y sufrimiento cotidianos del mundo accidental en el que habitamos. La visión de Borges es reconfortante porque no es humana; como Spinoza desea ver el mundo con la mirada de la eternidad. Pero Spinoza afirmaba que ese mundo solo existía así en su filosofía. De hecho aspiraba a vivir este conocimiento, pero sabía

que solo podía hacerlo realidad en fugaces momentos de iluminación, no vivirlo a todas horas del día. No se puede experimentar, describir ni completar una vida o mundo concretos desde este punto de vista (excepto quizá en relatos poéticos). Esta visión no puede perdurar en el tiempo ni ser más concreta o realista. Su determinismo, su generalidad, la falta de libre albedrío y de accidentes que suscribe la hacen inevitablemente inerte. En último término parece *muerta* e *inhumana.* Afortunadamente, el virtuosismo de Borges y su arte logran ocultar este hecho, lo que nos brinda una visión (momentáneamente) satisfactoria e iluminadora de cómo *podría* ser el mundo. Pero en el fondo solo es una ilusión reconfortante.

Y dicho esto, *El hacedor* incluye asimismo una pieza seminal titulada *Borges y yo* en la que el autor explora la relación entre sí mismo y quien es cuando escribe. En vez de usar la *mirada de Dios,* decide recurrir a los ojos de la psicología, y el resultado es una pieza realmente atractiva que provoca todo tipo de preguntas sobre cómo vivimos nuestras vidas. Lo significativo es que se nos provee de preguntas más que de respuestas.

Un año después de la publicación de *El hacedor,* concedieron el internacionalmente prestigioso premio French Prix Formentor 1961 a Borges y Samuel Beckett. En pocos meses aparecieron dos colecciones de obras de Borges en inglés. El Prix Formentor le garantizó la traducción de sus obras a muchos idiomas, y fue entonces cuando comenzó su época de fama y reconocimiento mundial. Ese mismo año Borges impartió clases durante un semestre en la Universidad de Texas, y en años subsiguientes viajó frecuentemente dando conferencias y recibiendo títulos honoríficos. Su madre, Leonor, le acompañaba en estos viajes, aunque por entonces ya superaba los 80 años. Seguía siendo una dama muy erguida y elegante; Borges, en cambio, llevaba trajes anchos que colgaban de su cuerpo corpulento, sus cabellos empezaban a encanecer y, cuando no gesticulaba, su rostro ciego parecía el de un hombre mayor. A menudo tomaban a Leonor y Borges por marido y mujer.

Ahora Borges estaba en situación de viajar a lugares sobre los que solo había leído, y en todo lugar al que iba descubría asociaciones literarias, sobre todo en Gran Bretaña. Escribió:

> Hice mis peregrinaciones; a Londres tan cargada de recuerdos literarios; a Lichfield y el Dr. Johnson; a Mánchester y De Quincey; a Rye y Henry James […]. Visité la casa natal de mi abuela en Hanley, uno de los Five Towns, la patria chica de Arnold Bennett.

Sus héroes literarios se le aparecían en las calles y las casas, a menudo más vivos para él que la gente viva. También visitó Madrid y Ginebra, donde había estado hacía unos 30 años. «Ginebra es una ciudad que conozco mejor que Buenos Aires», afirmaría, lo que en cierto modo era cierto. Debido a sus problemas con la vista a esas alturas prácticamente no *veía* nada. Al menos había podido contemplar Ginebra cuando su visión aún era clara, pero había recorrido las calles de Buenos Aires durante años entre neblina.

Los viajes empezaron a agotar a Leonor y, tras 1963, ya no puedo acompañar a Borges al extranjero. Sin embargo había muchas mujeres más jóvenes dispuestas a acompañar al

famoso anciano por el mundo y puede que fuera inevitable que Borges volviera a recaer en sus antiguos problemas emocionales. Empezó a enamorarse de amigas, a las que encantaba su compañía pero no sentían ningún tipo de atracción sexual hacia él. Afortunadamente en esta ocasión el problema se resolvió favorablemente cuando Borges dio con Elsa Astete, a la que había visto por última vez cuando contaba 17 años. Borges se había enamorado de la joven Elsa y le había escrito algunas cartas de amor, pero ella se había casado con otro. Volverla a encontrar pareció cosa del destino. Elsa era a la sazón una viuda de 57 años y se enamoró de ella una vez más. Ella estaba dispuesta a crear un hogar para Borges, cosa que él deseaba más que nada en el mundo. El anciano de 68 años había encontrado por fin a su alma gemela. Se casaron en 1967; hasta su madre dio su aprobación.

Puede que los viajes por el extranjero dieran fama a Borges, pero también le expusieron a preguntas cada vez más insistentes sobre un tema del que en realidad no sabía nada: política. Era la década de los sesenta: en los campus norteamericanos había frecuentes alborotos por la Guerra de Vietnam, en mayo de 1968 los estudiantes tomaron París y la política latinoamericana estaba revuelta tras la revolución de izquierdas liderada por Castro en Cuba. Cuando Borges viajaba por los países latinoamericanos le hicieron preguntas que él, en su ingenuidad, creyó poder contestar a su modo idiosincrático:

> Creo en la revolución y espero que llegue. En la revolución no habrá líderes políticos. No habrá propaganda, no habrá pendones ni banderas […]. Siempre que me hablan de una nueva revolución pregunto: «¿Tienen bandera?». Y cuando contestan, «sí», sé que no se trata de mi revolución.

Lo mejor que se puede decir de estas respuestas es que no eran adecuadas y solo sirvieron para alienar a los jóvenes que formaban su audiencia en los campus. Los estudiantes eran casi todos de izquierdas, un punto que Borges no compartía, por mucho que dijera creer en la revolución. De hecho Borges era conservador en muchos aspectos: en su vida, en su aspecto (siempre llevaba traje y corbata), en sus gustos y en la rutina de su vida cotidiana. La «revolución» en la que creía no era más que un concepto intelectual. Creía sinceramente que lo mejor para Argentina era la estabilidad, aunque implicara cierta medida de represión. Mientras, la violencia invadía a la política latinoamericana y a la represión violenta se respondía con manifestaciones asimismo violentas. El gran poeta chileno Pablo Neruda, comunista, resumió la simplicidad (y las dificultades) de una situación que se polarizaba por momentos: «En Sudamérica solo había dos opciones, o apoyabas a los fascistas o te hacías comunista». Conviene recordar que en esa época fueron comunistas profesos o dijeron creer en la revolución armada personas tan conocidas como Nelson Mandela, Sartre, Picasso y muchos otros. El comunismo era anatema para Borges, aunque tampoco le convencía el fascismo. Y al contrario que muchos escritores de izquierdas de aquellos años, Borges había pagado por sus creencias antifascistas: perdió su empleo y arrestaron a su madre (y aún vendrían cosas peores).

En 1970 Borges publicó otra colección de ficciones titulada *El informe de Brodie.* En

el prólogo intentó explicar, una vez más, sus convicciones políticas:

> Me he afiliado al partido conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra [un bandolero] o de Rosas [un dictador militar]. Creo que, con el tiempo, mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos.

Las once historias recopiladas en *El informe de Brodie* son muy distintas a las de *Ficciones, El Aleph* y *El hacedor.* Según Borges se trataba de «cuentos breves escritos de manera directa», y al escribirlos volvió a escenarios de relatos anteriores, como los improvisados barrios de las afueras del viejo Buenos Aires y regiones adyacentes. En estos relatos el realismo suele ser histórico y violento, como por ejemplo en *El encuentro,* que nos habla de «el caso entonces discutido y famoso de Maneco Uriarte y de Duncan». La historia tiene lugar en 1910, «el año del cometa y del Centenario» y los protagonistas ya han muerto. Quienes fueron testigos del episodio juraron que nunca contarían lo que habían visto y «también yo alcé mi mano para jurar […] con toda la romántica seriedad de mis nueve o diez años». El tema recuerda al de *El hombre de la esquina rosada,* pero tiene un giro metafísico. Aun así tiene el mismo arrollador realismo de los primeros y brutales cuentos de Borges sobre la infamia; también se evocan vívidamente las peleas con navajas:

> Sin el poncho que hace de guardia, paraban con el antebrazo los golpes. Las mangas, pronto jironadas, se iban oscureciendo de sangre.

Pero el relato da un giro clásicamente borgiano, cuando cuenta cómo todos los presentes vieron «el cuerpo bajo el cielo. Pero el fin de otra historia más antigua fue lo que vieron». Esa «historia más antigua» es lo que había movido a todos a hacer un juramento de silencio, lo que lleva al narrador a concluir: «Las cosas duran más que la gente».

La intrusa también es una historia de *cuchilleros,* en este caso de dos hermanos, Cristián y Eduardo, que se enamoran de la misma mujer. Esta brutal historia es anterior al matrimonio de Borges y de hecho se la dictó a su madre. Dicen que a ella la historia le desagradaba mucho pero, según Borges, cuando se quedó atascado al final del relato, fue su madre la que formuló las palabras, pronunciadas por uno de los hermanos, que constituirían el final. Aunque el lector no lo sabe y Cristián ha dado un paso drástico, que desvela al decir sus últimas palabras a su hermano cuando paran la carreta de bueyes en un sendero solitario al atardecer:

> —Vamos a trabajar hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas, ya no hará más perjuicios.
>
> Se abrazaron, casi llorando.

Cristián mata a la mujer que ambos amaban para no enemistarse con su hermano. Este fue el final ideado por la madre de Borges.

Evidentemente la historia está muy vinculada a la relación de Borges con su madre y la

sensación de traición que esta experimentaba cuando se enamoraba de una mujer. Las brutales palabras suministradas por la madre no harían sino reforzar ese vínculo. Nada debía interponerse en el amor filial que sentían el uno por el otro.

La saga edípica de Leonor y su hijo continuó incluso tras el matrimonio de Borges. En 1970 el matrimonio se había roto sin remedio. No tenían nada en común y cuando los amigos oían hablar de su reencuentro predestinado afirmaban que el «destino» es cosa de libros. El 7 de julio de 1970 Borges dejó el hogar que había creado con Elsa para no volver.

En 1973 los peronistas volvieron al poder en Argentina. Borges estaba en el extranjero por entonces pero escribió a casa renunciado a su cargo de director de la Biblioteca Nacional. A partir de entonces pasó mucho tiempo fuera del país, Pero hizo algunas observaciones en público sobre la situación en Argentina y pagaría por ello a su vuelta a casa. Isabel Perón, que había sustituido a Eva («Evita») como esposa de Perón, se había hecho con las riendas del país a la muerte de este. En una entrevista concedida a *Newsweek* Borges dijo de Isabel Perón que era una pobre sustituta de Eva, aunque fuera como ella una prostituta callejera. «La primera murió, la pobre, de manera que pensaron que necesitábamos una de repuesto. Lo bueno de las prostitutas es que es fácil encontrar una». Tras esta entrevista, su madre, ya nonagenaria, empezó a recibir amenazas de muerte por teléfono y colocaron una bomba, que no llegó a explotar, delante del edificio de Buenos Aires donde vivía Borges.

Tras el fracaso de su matrimonio Borges había vuelto a la casa familiar con su madre. Pero Leonor era muy mayor y estaba enferma, era poco más que una presencia en la cama. Estaba esquelética y tenía dolores, de manera que empezaba a ansiar la muerte y finalmente falleció el 8 de julio de 1975, a los 99 años de edad.

En 1975, Borges publicó otra recopilación de trece relatos cortos titulada *El libro de arena.* Supuso su vuelta a las ficciones y tuvo mucho éxito, con más de 40.000 copias vendidas a los dos meses de su publicación; una cifra escandalosamente alta en Argentina tratándose de una obra puramente literaria. Ninguna de sus obras anteriores había sido tan popular.

El primer relato de *El libro de arena* se titula *El otro* y guarda cierta similitud con *Borges y yo,* escrito 15 años antes. La comparación entre ambas piezas resulta reveladora. En *El otro* vemos a Borges sentado en un banco a orillas del río Charles en Cambridge, al norte de Boston, un frío día de febrero. Los enormes trozos de hielo que bajan flotando por el río gris, le recuerdan al filósofo griego Heráclito, quien creía que todo fluye y había dicho, «no se puede entrar dos veces en el mismo río». Un hombre se sienta en el extremo opuesto del banco e intenta silbar lo que resulta ser una antigua canción argentina. Borges describe cómo la canción «me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y la memoria de Álvaro Melián Lanifur, que hace tantos años ha muerto». El hombre es una versión más joven del propio Borges, que está sentado en un banco junto al río Ródano en Ginebra.

Hasta ahí bien, pero el relato entra en un debate algo manido sobre lo que le espera en el futuro al joven Borges y sobre cuál de los dos está soñando al otro. La discusión

abarca varias páginas (muchas para Borges) y pronto empieza a aburrir. Lo que une a ambos personajes es una única idea que, al contrario de lo que ocurre en muchas de las mejoras obras de Borges, tiene poco eco más allá de sí misma. Solo es una idea, un puchero metafísico todo lo más, que no parece decirnos nada de Borges mismo, del personaje más joven o de la condición humana que pretende ilustrar. Quiere, pero nunca llega a realizar su potencial. En los relatos anteriores el lector seguía con asombro los giros y volutas de Borges porque, de vez en cuando, percibía destellos de profunda reverberación metafísica. Pero en esta ocasión no encontramos más que una idea sin fuerza y sobreexplotada: la de una persona que da vida a otra a través de un sueño. En último término *El otro* no es filosofía ni psicología ni siquiera un buen relato.

Hay otros títulos que marcan el declive de Borges, como *El espejo y la máscara, Utopía de un hombre que está cansado,* etc. En alguno de estos relatos se le nota cansado, tanto en el plano físico como en el creativo. Da la impresión de ir ejecutando los movimientos para crear el tipo de relato que sus admiradores esperan de él. Si estuviéramos hablando de cualquier otra persona sería una recopilación interesante, pero Borges se había hecho a sí mismo creando obras que iban mucho más allá de lo meramente interesante. El único relato que apunta algo nuevo es *Ulrica* (de tres páginas), aunque a veces esté excesivamente cargado de referencias literarias. En ocasiones funciona: «Fue entonces cuando la miré. Una línea de William Blake habla de muchachas de suave plata o de furioso oro, pero en Ulrica estaban el oro y la suavidad».

De vez en cuando encontramos destellos de su antiguo ingenio:

> Ulrica me invitó a su mesa. Me dijo que le gustaba salir a caminar sola.
> Recordé una broma de Schopenhauer y contesté:
> —A mí también. Podemos salir juntos los dos –dije.

Al final encuentra el amor. Borges describe cómo sube las escaleras y sigue a Ulrica hasta su cuarto (que tiene el inevitable espejo):

> Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. […] Secular, en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica.

Borges se había vuelto a enamorar. Cuando viajaba al extranjero lo hacía acompañado de su joven secretaria, María Kodama, más de 40 años más joven que él. Esta vez Borges temía sufrir y pasó algún tiempo antes de que le revelara sus sentimientos. Por entonces María era muy consciente de lo que estaba pasando y aceptaba con agrado las atenciones de Borges. Accedió a convertirse en su esposa, pero había un inconveniente. El divorcio era ilegal en Argentina; un problema que pareció insuperable mientras Borges vivió en su país. Pero a principios de la década de los ochenta supo que tenía un cáncer de hígado y no le quedaba mucho de vida. En 1985 dejó Buenos Aires para siempre y se estableció en una ciudad de la que conservaba buenos recuerdos de sus días de colegio y a la que admiró en todas sus visitas subsiguientes: Ginebra. (Puede que a *El otro* le faltara arte, pero conservaba ese elemento de profecía oculta que caracterizaba a

la vieja magia de Borges: acabaría como el personaje que había soñado, sentado junto al río en Ginebra).

En abril de 1986, Borges se casó con María Kodama, recurriendo a una serie de subterfugios muy borgianos. El matrimonio se celebró en el registro de una remota provincia del Paraguay sin que, sorprendentemente, se requiriera la presencia de ninguno de ellos; una auténtica unión metafísica presumiblemente hecha realidad gracias al dinero en efectivo; una coyuntura que se hace eco de lo mejor de la obra de Borges. El hecho de que el consulado de Paraguay en Ginebra no conservara registros de este suceso es otro giro más de la historia, pues a tenor de la ley hubiera debido registrarse. Hubo otra voluta borgiana más en su vida cuando las autoridades argentinas intentaron anular la unión sin conseguirlo al no haber prueba alguna de la existencia de este matrimonio.

Dos meses después de su elusivo matrimonio Borges sucumbió al cáncer y murió en Ginebra a la edad de 86 años; su esposa María, de 46 años, estuvo a su lado.

Epílogo

Borges tuvo la última palabra sobre Borges en su propio e inimitable estilo. Más de un cuarto de siglo antes de morir escribió la pieza autobiográfica *Borges y yo.* Cuando se publicó parecía una enigmática pieza de psicología en la que comparaba a su yo vivo («yo») con su yo escritor («Borges»).

> Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Robert Louis Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor.

El «yo» que vive y el «Borges» que escribe comparten muchas cosas, pero en último término son dos criaturas diferentes. Uno utiliza al otro, pero el otro también depende del uno.

> Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.

Sin embargo el «yo» que vive sabe que eventualmente será derrotado por el «Borges» que sigue haciendo trompos con la literatura. Más enigmático que nunca, Borges acaba con una de sus clásicas bromas hirientes: «No sé cuál de los dos escribe esta página».

Esto a primera vista puede parecer un escritor que se analiza a sí mismo desapareciendo en su propia psique. Si el lector se toma un momento para autoanalizarse verá que la situación descrita por Borges es una parte fundamental de la condición humana. Es importante saber cómo vivimos nuestras vidas. Cada uno de nosotros cuenta con un «yo» vivo y un «Borges», una persona que «desarrolla» su yo público, sus acciones, lo que hace, sus creaciones, lo que «hace» con su vida. El «yo» vivo se limita a vivir en el corazón de esa página web que sacamos de nosotros mismos para atrapar, mantener a raya o seducir a los demás.

Tras la muerte de Borges los pasajes de este relato adquirirían más niveles de significación. En *Borges y yo* había escrito como un vidente: «Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro». El Borges vivo era muy consciente de ello, tanto en vida como tras su muerte:

> Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre, tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí […].

Cronología de la vida y época de Borges

1899	Jorge Luis Borges nace el 24 de agosto, en el número 840 de la Calle Tucumán de Buenos Aires, hijo de Jorge Guillermo Borges y Leonor Acevedo de Borges
1914	La familia Borges parte para una larga estancia en Europa. Estalla la Primera Guerra Mundial. Borges asiste al liceo en Ginebra, Suiza, donde aprende francés y alemán
1918	Fin de la Primera Guerra Mundial. Borges viaja con su familia a España, donde viven un tiempo. Allí conoce a miembros del grupo ultraísta y publica sus primeros poemas en revistas
1921	La familia de Borges vuelve a Argentina y se instala en Buenos Aires. Borges introduce el ultraísmo en Argentina
1923	Borges publica su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*
1925	Borges publica su segundo libro de poemas, *Luna de enfrente*
1929	Borges publica su tercer libro de poemas, *Cuaderno San Martín* por el que obtiene el segundo premio del Buenos Aires Library Prize; utiliza el dinero del premio para comprar una copia de la Enciclopedia Británica. Al *crack* de Wall Street siguió la Gran Depresión de la década de los treinta
1935	Borges publica *La Historia universal de la infamia,* su primera colección de cuentos
1937	El padre de Borges sufre un derrame y fallece. Empieza a trabajar como catalogador en la Biblioteca Municipal de Cané situada en un suburbio obrero de Buenos Aires
1938	Se hiere con una ventana, sufre septicemia y casi muere. Tras muchas semanas en el hospital empieza a escribir sus primeras y características ficciones o relatos cortos
1939	Estalla la Segunda Guerra Mundial en Europa. Oficialmente, Argentina se mantiene neutral, pero el gobierno no oculta que favorece al Eje formado por la Alemania nazi y la Italia fascista. Diciembre: el acorazado de bolsillo alemán *Graf Spee* se hunde en el puerto de Montevideo
1941	Publica *El jardín de senderos que se bifurcan,* reconocido mundialmente como una obra maestra
1942	*El jardín de senderos que se bifurcan* no recibe el Premio Nacional de Literatura por motivos políticos. *Sur* publica un número dedicado a Borges en protesta porque no hubiera recibido el Premio Nacional de Literatura
1944	Publica *Ficciones,* que incluye *El jardín de senderos que se bifurcan* y nuevos relatos

1946	El populista Juan Perón se convierte en presidente de Argentina y establece una dictadura de derechas. Borges pierde su empleo en la biblioteca y, a modo de insulto, le «promocionan» a inspector de pollos y conejos en el mercado local, trabajo que rechaza
1949	Publica *El Aleph,* una colección de ficciones
1951	Se publica en París una traducción al francés de *Ficciones,* la primera edición en el extranjero de una obra suya
1952	Muerte de Eva Perón
1953	El gobierno peronista es derrocado. Perón huye a España
1955	Nombran a Borges director de la Biblioteca Nacional; se queda casi totalmente ciego
1959	Castro se hace con el poder en Cuba
1960	Borges publica una recopilación de prosa y verso, *El hacedor*
1961	Borges comparte con Samuel Beckett el prestigioso French Prix Formentor, lo que da inicio a su fama y reconocimiento internacional. Imparte clases durante un semestre en la Universidad de Texas
1968	Borges se casa con Elsa Astere Millán a la edad de 68 años
1970	Fin de su matrimonio con Elsa. Publicación de la colección de ficciones *El informe de Brodie*
1973	Los peronistas vuelven al poder; Borges dimite como director de la Biblioteca Nacional
1975	Muere la madre de Borges a la edad de 99 años. Publicación de la recopilación de relatos breves *El libro de arena*
1981	Gabriel García Márquez recibe el Premio Nobel de Literatura, lo que acaba con las esperanzas de Borges de obtener ese premio
1985	Borges abandona Buenos Aires por última vez
1986	Se casa con María Kodama en abril. El 14 de junio Borges muere en Ginebra donde está enterrado

Lecturas recomendadas

Harold Bloom (ed.), *Jorge Luis Borges,* Modern Critical Views, Chelsea House, 2000. Contiene una amplia gama de ensayos sobre diversos aspectos de la obra de Borges, que van de los «rasgos cabalísticos» a sus «ideas utópicas». La obra de Borges admite todo tipo de interpretaciones arcanas y merece la pena probar con los ensayos de este libro para lanzarse a una exploración personal. Entre los críticos que aparecen en el volumen figuran Ronald J. Christ, profesor de inglés en la Universidad de Rutgers y Emir Rodríguez Monegal, un renombrado especialista en Borges. Harold Bloom, el legendario profesor de humanidades de Yale, edita el libro.

Jorge Luis Borges, *Collected Fictions,* Andrew Hurley (trad.), Penguin, 1999. Se trata del mejor compendio de las obras de ficción en prosa de Borges. El libro incluye un prólogo escrito por Borges mismo y unas 40 páginas de notas muy informativas «que ofrecen la información que solo un lector latinoamericano […] podría tener y da color a la lectura de los relatos» [en castellano contamos con una edición de *Cuentos completos,* Debolsillo, 2013].

Jorge Luis Borges, *Selected Poems,* Penguin, 2000. Es una excelente selección realizada por Alexander Coleman que cubre la mayor parte de la carrera de Borges e incluye sus mejores piezas de este género. También contiene 30 páginas de notas muy ilustrativas. La poesía de Borges es tan vasta y está tan ligada a referencias esotéricas como su prosa [en castellano contamos con una edición de *Poesía completa,* Debolsillo, 2013].

Evelyn Fishburn y Psiche Hughes, *A Dictionary of Borges,* Londres, 1989. Esta fascinante obra abarca desde los abásidas (la dinastía islámica) hasta la totalmente ficticia Zur Linde, pasando por el Hung Lu Meng (un texto chino del siglo XVII). Está repleto de pepitas de información, todas ellas relevantes en los textos de Borges (con referencias incluidas). Resulta ideal para curiosear y encontrar nuevos temas de investigación que te devuelven a Borges con entusiasmo renovado.

Emir Rodríguez Monegal y Alastair Reid (eds.), *Borges: A Reader,* Plume, 1981. Esta selección de 360 páginas cubre la totalidad de la obra de Borges traducida a lengua inglesa por diferentes traductores. Incluye poemas, ensayos, artículos periodísticos y recensiones, así como relatos y ficciones. Algunas de las obras en prosa más cortas no se han publicado en inglés en ningún otro lugar, y son fascinantes de leer, sobre todo las relativas a Kafka, Joyce y Virginia Woolf, todos ellas fundamentales para que Borges pudiera crear su estilo único.

Martin S. Stabb, *Jorge Luis Borges,* St. Martin's, 1975. Una obra crítica menos desalentadora que otras de la Twayne's World Author Series, en la que se tratan diversos aspectos de las obras de Borges, su vida y la recepción de la crítica. El libro sitúa a Borges en contexto y contiene muchas citas ilustrativas, guías para entender los relatos e interpretaciones fascinantes. Ofrece asimismo una excelente sección breve sobre la vida

de Borges y la época en la que vivió.

Edwin Williamson, *Borges: A Life,* Penguin, 2000. Esta obra de 570 páginas es la última de una larga lista de biografías y memorias, y pretende ser la primera, en cualquier lengua, que cubre toda la vida de Borges y abarca todas sus obras. Se basa en ciertas fuentes desconocidas hasta ahora y es excelente en su interpretación sobre cómo influyó la vida de Borges en su escritura. Edwin Williamson es profesor de español en la Universidad de Oxford, y el conocido autor sudamericano Mario Vargas Llosa, nada más y nada menos, lo considera «uno de los mejores críticos de la literatura latinoamericana».

NABOKOV
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Nabokov

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro

Muy pocos autores del siglo XX, si es que hay alguno, pueden alardear de haber escrito tantas obras maestras. Al usar el inglés, Nabokov transformaba la lengua haciéndola enteramente suya. Le iba a su carácter como un guante: su compleja articulación, sus florituras y guiños, encajan perfectamente con la complejidad de su mente de hechicero. Cada juego de manos cuadra con cada adorable artificio del pensamiento como una extensión sigue a otra y cada obra maestra a la anterior. Ninguna lista de maestros del siglo XX estaría completa sin él.
En *Nabokov en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece un relato conciso como riguroso de las ideas y vida de Nabokov y explica su influencia sobre la literatura y en la lucha del hombre para entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Nabokov in 90 minutes

© Paul Strathern, 2005

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

Introducción

Los primeros años de la vida de Nabokov estuvieron marcados por dos sucesos que dejaron en él una honda huella. El 24 de octubre de 1917, el gobierno provisional ruso del que formaba parte su padre fue derrocado por la Revolución bolchevique. Cuando volvió a casa esa noche, el joven dandi de 18 años que era Nabokov por entonces siguió componiendo una serie de poemas de amor dedicados a dos chicas diferentes, pero luego señaló: «Mientras escribía oía disparos de rifle y el traqueteo de una ametralladora que disparaba en la calle». A la mañana siguiente Nabokov se levantó como siempre y, haciendo caso omiso de los disparos que sonaban en la calle, hizo su ejercicio cotidiano con el saco de boxeo que tenía su padre en la biblioteca. Unos soldados entraron en la casa por la ventana, pero el mayordomo logró convencerles de que el joven no era un cosaco listo para tenderles una emboscada y les sacó de la habitación. Nabokov se bañó y vistió, luego bajó al patio, donde le esperaba el chófer de la familia con el Rolls-Royce para llevarles a él y su hermano pequeño a la escuela.

Cinco años después la familia Nabokov vivía en Berlín en el exilio. El padre de Nabokov dirigía el periódico en lengua rusa *Rul' (El Timón)* que defendía puntos de vista moderados, condenando los excesos tanto de los revolucionarios rusos como de la extrema derecha de los zaristas exiliados. El 28 de marzo de 1922, el padre de Nabokov apareció en un acto público junto a Pável Miliukov, uno de los líderes de la facción moderada. Nabokov, que ya tenía 22 años, no sentía interés alguno por este tipo de reuniones y no asistió. Él y su hermano Serguéi estaban de vacaciones; estudiaban en la Universidad inglesa de Cambridge gracias al dinero obtenido con la venta de las perlas que su madre había logrado sacar de Rusia cuando huyeron tras la Revolución.

Ese día de marzo de 1922, el joven Vladimir Nabokov escribía en Berlín en su diario:

> Volví a casa sobre las nueve de la noche tras un día estupendo. Después de cenar me senté junto al diván y abrí un pequeño volumen de Blok. Mi madre estaba semirreclinada y hacía solitarios con paciencia […]. Yo leía en voz alta aquellos tiernos poemas sobre Italia, sobre la húmeda Venecia repleta de ecos, sobre Florencia, un lirio humeante.

Sonó el teléfono en el pasillo y fue a contestar, «furioso porque habían interrumpido mi lectura».

Le dijeron por teléfono, que la reunión a la que asistía su padre había terminado en extrañas circunstancias. Un asesino había subido al escenario con la intención de matar a Miliukov. El padre de Nabokov se había dado cuenta de lo que estaba pasando y se había enfrentado al criminal. Un segundo asesino, el fanático zarista Serguéi Taboritski, había matado al padre de Nabokov confundiéndole, al parecer, con Miliukov. El intento de asesinato había fracasado pero el padre de Nabokov estaba muerto.

Nabokov estuvo desolado. Había idealizado a su padre y tenían una relación muy íntima, a pesar de que sus intereses eran muy diferentes. Primero habían tenido que ir al exilio y ahora la familia Nabokov hubo de separarse. La madre y hermanas de Nabokov

se fueron a vivir a Praga y su hermano Serguéi a París. Tras licenciarse en Cambridge, Nabokov volvió a Berlín, donde se ganaba la vida a duras penas escribiendo novelas y cuentos en ruso. En 1936 los nazis nombraron al asesino de su padre, Serguéi Taboritski, supervisor de la comunidad de emigrantes rusos de Berlín y Nabokov huyó a París con su esposa medio judía y su hijo de dos años. Cuando su madre enfermó en 1938 no pudo ir a verla. Dos años después, cuando los nazis ocuparon Francia, Nabokov pudo conseguir un camarote para él y su familia en el último barco de pasajeros que salió de Francia hacia Norteamérica. Su hermano Serguéi, que se encontraba fuera de París en ese momento y se quedó en Francia, moriría en un campo de concentración. Nabokov, un escritor desconocido con una familia a la que mantener, llegó a Estados Unidos con 41 años y sin dinero. En su equipaje llevaba el manuscrito de una novela fallida titulada *Volshenik (El hechicero),* en la que se narraba la historia de un hombre de mediana edad que siente una gran pasión por una niña de 12 años a la que acabaría llamando Lolita.

Vida y obra de Nabokov

Vladimir Nabokov descendía de una distinguida familia rusa; su tío bisabuelo, el general Iván Nabokov, había peleado contra el ejército de Napoleón en la batalla de Borodino, en 1812. Más tarde le nombraron gobernador de la famosa Fortaleza de San Pedro y San Pablo de San Petersburgo, donde Dostoievski fue su prisionero. El abuelo paterno de Vladimir Nabokov, Dmitri Nabokov, fue ministro de justicia de tres zares, nada más y nada menos, aunque en aquellos tiempos de autocracia su cargo fuera un oxímoron. Lo cierto es que sus ideas liberales moderadas le granjearon la enemistad del tiránico Alejandro III. La rica y sofisticada familia Nabokov acabaría siendo conocida por sus ideas liberales, que el padre de Nabokov hizo explícitas. V. D. Nabokov se convirtió, en 1906, en uno de los miembros de la primera Duma (el Parlamento ruso) democráticamente elegida. Cuando el zar Nicolás II adoptó la decisión inconstitucional de disolver la Duma, V. D. Nabokov reunió a la disuelta Duma en Viborg desafiando al zar. Su papel en el asunto le costaría tres meses de cárcel en 1908 y le prohibieron volver a participar en política. Nueve años después, cuando depusieron al zar, V. D. Nabokov fue ministro del corto gobierno provisional que, en octubre de 1917, sería depuesto a su vez por Lenin y los bolcheviques.

El hijo de V. D. Nabokov, Vladimir Vladimirovich Nabokov, nació en San Petersburgo el 10 de abril de 1899. Tras la reforma del calendario ruso y algunos errores documentales, el cumpleaños de Vladimir pasó a ser el 23 de abril, fecha en la que, como bien señalara el mismo Nabokov, «también habían nacido Shakespeare y Shirley Temple (la famosa niña de los rizos estrella de cine)». Nabokov creció en el ambiente culto y privilegiado que cabe esperar de una de las principales familias rusas. Pasaban la brillante «temporada» de invierno en la capital, San Petersburgo, y los meses de verano en ese bucólico idilio que eran las casas de campo de la familia. Volodia, como le llamaban en la intimidad, era el primogénito y sus padres lo adoraron desde el principio. La llegada de hermanos y hermanas no le arrebataría su privilegiada posición. Esta situación imprimiría un fuerte narcisismo a su carácter que luego afectaría a sus escritos. Lo que redimiría su calidad sería el patetismo de todo lo perdido por Narciso. De su interés por las minucias de su país de origen, del que el exilio le había alejado para siempre, y las infantiles emociones que este le hacía evocar, surgiría su magistral obra autobiográfica *Habla, memoria.* El libro refleja una autocomplacencia muy juvenil que resulta especialmente apropiada para estas memorias, aunque a veces el estilo de su prosa sea un poco «rosa»:

> Los blasonistas inexpertos recuerdan a esos viajeros medievales que regresan de Oriente cargados de fantasías faunísticas más influidas por el bestiario que ya poseían antes de partir que por la exploración zoológica directa. Así, en la primera versión de este capítulo, al describir el escudo de armas de los Nabokov (descuidadamente vislumbrado entre algunas chucherías familiares varios años atrás), conseguí de algún modo transformarlo en una extraña composición en la que dos osos posaban sosteniendo entre ambos un gran tablero de ajedrez.

En *Habla, memoria* Nabokov evoca desde el escudo familiar a la morfología de sus cejas y narices:

> La nariz de los Nabokov (por ejemplo, la de mi abuelo) es de tipo ruso, con la suave punta arremangada y, de perfil, con una leve curvatura cóncava.

Solo el egoísta más convencido, cuya convicción se extiende a una aguda autoconciencia literaria, puede llevar a cabo un escrutinio tal sin caer en la halitosis verbal. El exhibicionista debe ser consciente en todo momento de que se está exhibiendo, y Nabokov desempeñaba estos dos roles conservando un delicado equilibrio. Describe el relato sobre su infancia como «una senda privada que discurre en paralelo al camino de esta década problemática». Pero no hay que confundir esa senda privada con un relato exacto de la realidad aunque Nabokov diga lo contrario. Él tendía, como todos, a recordar solo lo que quería recordar. Lo que daba viveza a la narración era la pérdida total que supuso el exilio. Como nunca podría volver al lugar donde había vivido el pasado, convirtió cada defectuoso cristal de su memoria en una gema. Nabokov no mentía sobre sus recuerdos, simplemente quería evocar todo aquello que había perdido de forma tan dolorosa. Pasaba por encima de todo recuerdo desagradable imposible de maquillar, lo que se aprecia escudriñando el texto: hasta las gemas arrojan sombras minúsculas. Es un problema que llegaría a afectar a las grandes obras posteriores de Nabokov, aunque *Habla, memoria* sin duda también sea una de ellas.

En su infancia mimó a Nabokov todo un equipo de mayordomos, sirvientes, institutrices, jardineros, etc., que estaban al servicio de la familia en su palaciega mansión de San Petersburgo y sus extensas propiedades en el campo. (Los hijos de estos sirvientes recogían las pelotas cuando sus jóvenes amos jugaban al tenis.) En este tipo de casas, las institutrices a cargo de los niños solían provenir de Inglaterra, Francia o Suiza y no hablaban ruso. Los padres de Nabokov les hablaban con fluidez en sus propios idiomas. En palabras de Nabokov: «Era un niño trilingüe perfectamente normal». Las institutrices acompañaban a la familia durante sus vacaciones en Europa, cuando se trasladaban a balnearios de fama internacional como Biarritz o Wiesbaden. En la evocación que hace Nabokov de los largos viajes por Europa en vagones de tren de primera clase, encontramos todo el placer y el asombro que puede ofrecer este medio de transporte para privilegiados tan pasado de moda.

> En una mesa plegable mi madre y yo jugamos a un juego de naipes llamado *durachki.* Aunque estábamos aún a plena luz del día, nuestras cartas, un vaso y, en un plano diferente, los cierres metálicos de una maleta, se reflejaban en el cristal. A través de bosques y sembrados, y en súbitas gargantas, y por entre casitas que huían precipitadamente, aquellos descarnados jugadores seguían jugando sin parar y cruzando sin parar centelleantes apuestas.

Cuando Nabokov se hizo mayor, las institutrices fueron sustituidas por tutores. Su padre estaba muy ocupado dirigiendo su partido político, los Kadetes [Partido Democrático Constitucional], pero siempre encontraba tiempo para compartir con su hijo favorito y heredero su pasión por las mariposas. Las conservaba, ordenaba y

coleccionaba de forma científicamente correcta. Esta actividad creó un profundo vínculo entre el padre y el hijo. Cuando el padre de Nabokov estuvo en prisión, se conmovió profundamente al recibir una mariposa de parte de su hijo de nueve años y escribió a su esposa: «Dile que aquí, en el patio de la cárcel, las únicas mariposas que hay son *Rhamni* y *Pieris brassicae.* ¿Ha encontrado alguna *Egeria*?». Resulta muy interesante comprobar cómo este estilo, paternalista pero estricto, llegaría a formar parte del estilo literario de Nabokov.

¿Qué no cuenta Nabokov en el relato sobre su infancia? Este incluye hasta referencias a lo que pasaba en el camino «paralelo […] de esa problemática década». A los doce años, Nabokov era muy consciente de que

> la prensa reaccionaria no dejó nunca de atacar al partido de mi padre, y yo había acabado acostumbrándome a los chistes más o menos vulgares que se publicaban de vez en cuando: mi padre y Miliukov entregando la Santa Rusia a la Judería Mundial en bandeja de plata, y cosas así.

Habla del encarcelamiento de su padre y de la preocupación que le suscitó un duelo en el que su progenitor, al final, no hubo de batirse. No, el problema es que *Habla, memoria* es una obra de arte y pretendía serlo. El resultado es que faltan, o solo se tratan por encima con melosa meticulosidad, las emociones dolorosas, las complejidades sin resolver y las partes feas e indigestas que componen la vida de un joven. Aunque se pueda convertir a la infancia en una obra de arte, en sí misma no lo es. Por mucho que decepcione al pedante de la realidad falta un elemento elusivo. En palabras del propio Nabokov, la palabra «realidad» debe entrecomillarse siempre. De manera que lo que leemos en *Habla, memoria* es la «infancia» de Nabokov, y en ella la verdad está maquillada en la pista más pequeña y en lo que deja de lado:

> Así, me sentí más desconcertado que satisfecho el día en que, tras haberse enterado de que me había hecho deliberadamente un corte en la pierna con una navaja de afeitar (todavía tengo la cicatriz) para no tener que recitar una lección que no me había estudiado, dio la sensación de no ser capaz de montar en cólera; su subsecuente reconocimiento de que había cometido una transgresión semejante durante su adolescencia supuso para mí un premio por no haber ocultado la verdad.

Rara vez se ha pasado tan hábilmente por encima de un acto tan salvaje de automutilación.

Era inevitable que el colegio no fuera una experiencia agradable para Nabokov. Los niños solipsistas rara vez se rinden graciosamente al polipsismo de sus pares. A los once años, mandaron a Nabokov a la escuela privada Tenishev, una escuela bastante liberal comparada con otros. Llegar todos los días en el Rolls-Royce familiar lo apartaba de sus compañeros, pero cuando un amable maestro sugirió que se apeara del coche a unas cuantas manzanas de manera que «ahorrara a su compañeros la visión del chófer de uniforme quitándose la gorra», Nabokov decidió ignorar su consejo. Mientras estuvo en el colegio siguió haciendo las cosas a su modo. Sus magníficas dotes intelectuales le garantizaban un buen rendimiento académico y nunca participó en actividades extraescolares como debates o sociedades. Sus intereses estaban en casa: los

lepidópteros, el ajedrez, la poesía y las largas horas en la biblioteca de su padre. Hasta cuando tenía que participar en juegos de equipo, como el inevitable fútbol, lograba mantenerse aparte como guardameta, una posición solitaria para la que pocos se prestaban voluntarios. Al margen de que no le agradaran la brusquedad y las caídas del juego en sí, le gustaba la oportunidad de lucirse con paradas acrobáticas. Se convirtió en un portero bastante bueno, aunque nunca llegaron a aceptarle plenamente como parte del equipo.

En *Habla, memoria,* Nabokov admite tranquilamente que en su juventud era un «petimetre joven y frágil». Pero no logra granjearse nuestra simpatía, aunque Nobokov confíe en que el lector admirará sin límites esta demostración verbal de su superioridad mental, que incluso entonces, solo entre los postes de la portería en una tarde llena de fango, hubiera estado poniendo a prueba pensativamente.

En sus años de adolescencia Nabokov escribía poemas precoces bastante buenos a los que solo faltaba una cosa: originalidad. La capacidad de imitación de Nabokov demostraría ser otro elemento de su estilo de madurez. Con el tiempo esa habilidad, unida a la ironía, la erudición y la parodia juguetona, trascendería sus humildes orígenes plagiarios para alcanzar una innegable originalidad propia.

Según Nabokov:

> Entre los diez y los quince años, cuando vivía en San Petersburgo, debí leer más ficción y poesía, en inglés, ruso y francés, que en cualquier otro quinquenio de mi vida. Me gustaban especialmente las obras de Wells, Poe, Browning, Keats, Flaubert, Verlaine, Rimbuad, Chejóv, Tolstói y Alexander Blok.

¡No puede sorprendernos que le costara encontrar una voz propia! En las semanas de verano que pasaban en el campo, cazaba mariposas toda la mañana y pasaba las largas tardes, lluviosas o nubladas, en la biblioteca del tío «Ruka», el rico hermano de su madre, Vasily Rukavishnikov, que vivía en la cercana finca de Rozhestveno. La residencia de verano de los Rukavishnikov era enorme (ocho kilómetros cuadrados) y tenía dos pórticos con columnas diseñados por el arquitecto del Palacio de Invierno del zar.

Nabokov también encontró tiempo para infatuaciones amorosas con las chicas prepúberes de familias de la zona, que iban a pasar el día de picnic luciendo largos vestidos blancos. Experimentó sentimientos profundos en el caso de una chica llamada Polenka. Un día estaba cazando mariposas:

> Mi búsqueda me había conducido a un denso sotobosque de racemosas de color blanco lechoso y de oscuros alisos que crecían justo al borde del frío y azul río, cuando de repente se oyó un estallido de chapoteos y gritos, y, desde detrás de un aromático matorral, capté la imagen de Polenka y de otros tres o cuatro jóvenes, todos desnudos, que se bañaban en las ruinas de una antigua caseta de baños situada a escasos metros de distancia. Mojada, jadeante, con uno de los orificios de su chata nariz goteando, arqueadas las costillas de su cuerpo adolescente bajo su pálida carne de gallina, salpicadas sus pantorrillas de barro negro, una peineta curvada ardiendo en su cabello oscurecido por el agua, trataba a duras penas de escabullirse del restallar y sisear de los tallos de nenúfares.

Resulta un poco sorprendente que para Nabokov el estallido de la Primera Guerra

Mundial, en agosto de 1914, supusiera poco más que el rumor distante de un trueno en un, por lo demás, glorioso día de verano, mientras buscaba a su musa envuelto en un halo de poseía y amor. (Al contrario que Freud, quien creía que la inspiración artística era una sublimación del impulso sexual, Nabokov siempre mantuvo que, en su caso, ambos iban de la mano.)

El padre de Nabokov fue llamado a filas, pero por lo demás la vida en casa de los Nabokov no cambió mucho. En el verano de 1915, Nabokov, que a la sazón contaba 16 años, se enamoró de una chica de 15 cuya familia había alquilado una casa de campo cerca de allí. En *Habla, memoria,* Nabokov la llama «Tamara –por darle un nombre que concuerde con su nombre real–» que era Liussya. Nabokov entró un periodo de frenética escritura de poesía y deseos rampantes. Siguiendo su propia teoría de la psicología llevó a su musa de la mano a lugares aún más aislados, donde le leía sus fantasías poéticas. «Hubo cierto pinar en donde todo encajó en su sitio, aparté el tejido de fantasía, y saboreé la realidad.» Al parecer esta realidad única no precisaba de comillas protectoras. (Mientras Nabokov perdía la virginidad, los amantes no sabían que su tutor les espiaba escondido tras los arbustos con un catalejo.)

Tras declamar sus poemas de amor a Tamara, Nabokov se los leía, en un tono mucho más objetivo, a su madre que admiraba su capacidad poética. Sin embargo, a su padre las poesías del hijo no le impresionaron demasiado cuando volvió del frente. Llevó a Nabokov a su despacho y exclamó: «¡¿Así que te has saciado con esa chica?!». A continuación siguió una tardía lección *ex post facto* sobre cómo no meter en líos a una jovencita, o a sí mismo.

A pesar de esta interpretación un tanto mundana y paternalista de su obra, Nabokov reunió sus poemas más presentables y los publicó a sus expensas en una primera edición de 500 copias. Este acto de *hybris* llevó al director del colegio, a su vez un poeta menor reconocido, a verter su bilis sobre este rival precoz. Dedicó toda una lección de literatura a señalar las estúpidas disonancias y manidas asonancias de la poesía de Nabokov. Pero curiosamente lo que hizo fue darle un espaldarazo. Siete años antes el mismo maestro había prestado un servicio similar a otro alumno de la escuela Tenishev, Ósip Mandelshtam, a quien ya se reconocía como uno de los mejores poetas de la brillante nueva generación de «ruiseñores rusos».

En todo caso, Nabokov adoptó la pose de indiferencia hacia las opiniones críticas de los demás que mantendría durante toda su carrera literaria. (Se menciona esta actitud en una de sus novelas, *Barra siniestra*, cuando el famoso filósofo Adam Krug oye que le describen como a una figura, de entre ese puñado de figuras de renombre surgidas en su pequeño país, tras lo cual pregunta: «¿Quiénes son los otros astros de esta misteriosa constelación?».)

En 1916, Nabokov supo de la muerte de su tío Vasily, un solterón que siempre había llevado un clavel violeta en el ojal de la chaqueta. De niño solía sentar en sus rodillas a Nabokov mientras le toqueteaba furtivamente con torpeza. Más tarde los sentimientos del tío Vasily evidentemente habían madurado hasta convertirse en una pasión platónica que guardó para sí, pues cuando murió dejó su casa de campo con columnatas, la

propiedad de ocho kilómetros cuadrados de Rozhestveno y una fortuna considerable a su amado sobrino de 17 años.

Por entonces la guerra iba mal para los rusos. El bloqueo alemán estaba causando una hambruna en San Petersburgo. Las cosas se descontrolaron cuando la gente que esperaba en las colas empezó a pedir el derrocamiento del zar. En una rápida sucesión, los cosacos se negaron a dispersar a la muchedumbre hambrienta, los militares de los cuarteles se amotinaron y se creó un gobierno provisional. En febrero de 1917, el zar Nicolás II se vio obligado a abdicar. Los Kadetes desempeñaron un importante papel en el gobierno provisional y el padre de Nabokov se convirtió en una figura política importante. Tras un verano de revueltas políticas civiles, cuando la falta de eficacia del gobierno empezaba a ser evidente, en octubre de 1917, Lenin y los bolcheviques se hicieron con el poder. El padre de Nabokov presintió el peligro y envió a su familia en tren unos 2.250 kilómetros hacia el sur, en busca de la seguridad de Crimea. A finales de ese mes arrestaron al padre de Nabokov durante un breve espacio de tiempo. Lenin declaró a los Kadetes «partido de los enemigo del pueblo» y firmó una orden de arresto para juzgar a sus líderes. Esa tarde el padre de Nabokov logró obtener uno de los últimos billetes de tren a Crimea y escapó con vida.

Los Nabokov pasaron un año y medio disfrutando del clima templado de Crimea, situada en las costas del mar Negro. Como muchos otros exiliados que habían huido de la Revolución bolchevique, hubieron de sobrevivir a costa del dinero y las joyas que ellos y sus leales sirvientes llevaron consigo. Al padre de Nabokov le habían advertido que debía sacar fondos de Rusia por si surgía una emergencia de este tipo, pero había rechazado hacer algo así durante la guerra por motivos patrióticos. Las circunstancias políticas en Crimea eran inciertas y volátiles, pero los Nabokov pasaron la mayor parte de su tiempo allí, en sus casas estivales, sin que nadie les molestara.

Al principio de la primavera Nabokov se complació en registrar la captura de su primera mariposa de Crimea. Pero los Nabokov acabaron perdiendo su refugio en el sur de Rusia y hubieron de abandonar su patria para siempre. En *Habla, memoria* Nabokov evoca vívidamente los últimos instantes anteriores a su vida en el exilio:

> En marzo de 1919, los Rojos penetraron por el norte de Crimea, y desde varios puertos comenzó la tumultuosa evacuación de los grupos antibolcheviques. Por el espejeante mar de la bahía de Sebastopol, bajo el furioso fuego de las ametralladoras que disparaban desde la playa (las tropas bolcheviques acababan de tomar el puerto), mi familia y yo zarpamos rumbo a Constantinopla y El Pireo en un pequeño y espantoso barco griego, el *Nadezhda (Esperanza),* cargado de frutos secos. Recuerdo que, mientras zigzagueábamos hacia el abra de la bahía, intenté concentrarme en una partida de ajedrez con mi padre.

La familia se asentó en Berlín, que pronto contó con unos 200.000 exiliados rusos, el mayor número de Europa. Mandaron a Nabokov a estudiar al Trinity College, en Cambridge. A su hermano Serguéi lo mandaron a Oxford, pero él decidió enseguida que prefería unirse a su hermano en Cambridge. Por entonces ya era evidente que Serguéi era homosexual; los hermanos se sentían algo incómodos en compañía y, aunque jugaban juntos al tenis, seguían caminos separados. Nabokov era en todo momento muy

dolorosamente consciente de su exilio y de lo que había perdido. Las cartas que le escribía «Tamara», desde su propio exilio en un remoto pueblo de Ucrania, habían seguido a Nabokov hasta Crimea, para ya no recibiría más. La casa de campo del tío Vasily y la propiedad que Nabokov había heredado no eran más que un recuerdo.

Aunque para Nabokov el inglés fuera su segunda lengua, nunca logró entender a los ingleses. Aun así, intentó entablar amistad con algunos de los estudiantes ingleses, cuyas vidas también habían cambiado por circunstancias históricas, en su caso los horrores de las trincheras durante la Gran Guerra. A Nabokov le interesaba especialmente el joven socialista, fumador de pipa, veterano y poeta al que denomina Nesbit en *Habla, memoria;* en realidad se trataba de R. A. Butler, quien luego sería viceprimer ministro. Las hazañas deportivas de Nabokov le granjearon mucho reconocimiento y se convirtió en el portero del equipo de fútbol de su facultad. Dice en *Habla, memoria* en relación a Cambridge:

> Recuerdo el ensoñado fluir de bateas y piraguas en el Cam, el gimoteo hawaiano de los fonógrafos que pasaban lentamente bajo el sol y sombra, y una mano de muchacha haciendo girar hacia un lado y luego hacia el otro el mango de su luminosa sombrilla mientras permanecía tendida sobre los almohadones de la batea que yo pilotaba ensoñadamente.

En las visitas que hacía a Berlín y París durante las vacaciones llevaba una frenética vida amorosa. En una ocasión un iracundo director de teatro ruso le retó a un duelo que él, al igual que su padre, logró esquivar con gran tacto. Mientras, Serguéi, todo un dandi, se convirtió en un admirador incondicional del ballet Ruso de Diaghilev, una de las gemas de la comunidad de exiliados rusos. Cuando el padre de Nabokov fundó el periódico en ruso *Rul',* su hijo favorito empezó a publicar en él poemas bajo el seudónimo de Sirin (se pronuncia Sii-rin, en referencia a las sirenas de la mitología griega, un origen que Nabokov negó toda su vida, lo que constituye un error raro en el caso de quien se vanagloriaba tanto de su pedantería filológica). El escritor V. Sirin estaba decidido a no vivir bajo la sombra del famoso nombre de su padre.

Cuando murió en Rusia el gran poeta ruso Alexander Blok, en agosto de 1921, Nabokov y su padre asistieron a su funeral y Sirin recitó una loa poética. Ya en esta primera etapa empezaba a hacerse un nombre en el círculo de los exiliados como joven y prometedor poeta. La siguiente aparición en público de Sirin fue en el funeral de su padre, asesinado por error pocos meses después. Aturdido por el dolor, Nabokov volvió a Cambridge para presentar sus exámenes de literatura rusa y francesa. Obtuvo las mejores calificaciones de la clase con suma facilidad; durante un examen llegó a hacer una pausa para que Sirin respondiera a la llamada de la musa y escribir un poema.

Tras graduarse, Nabokov y su hermano Serguéi volvieron a Berlín, donde sus contactos les habían conseguido empleos en un banco. El infeliz Serguéi solo logró conservó su empleo unas semanas; Nabokov tardó tres horas en darse cuenta de que no podía más. Decidió que emplearía mejor su tiempo traduciendo *Alicia en el País de la Maravillas* al ruso. Fue uno de los primeros trabajos extracurriculares que Sirin tendría que aceptar en los años de vacas flacas que siguieron, mientras perfeccionaba su arte.

Durante esta época se sentía incómodo por no poder ganar dinero para su madre, quien prefería vivir en Praga con lo imprescindible. Nabokov también hubo de dar clases, en las tres leguas que dominaba, e incluso tuvo su momento de profesor de tenis glamuroso. Nabokov, el guapo poeta hijo de un padre famoso, destacaba en la diáspora de la aristocracia rusa. Muchos empezaban a notar lo mucho que había mermado su nivel de vida y lo que les afectaba la inflación de la moneda alemana. El glamur de la *persona publica* Nabokov se vio reforzado por el ensayo que publicó en *Rul'* sobre la alegría de vivir en «Kambridzh». Se prometió a Svetlana Siewert, la hija de diecisiete años de un rico ingeniero de minas ruso. Cogía el tranvía para ir a visitarla regularmente en la residencia familiar de Lichterfelde. Más tarde Nabokov recordaría cómo

> yendo en el tranvía que va de Berlín a Lichterfelde [me llamó la atención uno de los pasajeros]. Imposible olvidar ese rostro, su palidez, la firmeza de la piel, los ojos más extraordinarios, ojos hipnóticos, brillando al fondo de una cueva. Años después, cuando vi una foto de Kafka por primera vez, lo reconocí inmediatamente.

Estos «en teoría posibles destellos de Kafka», como él los llamaba, son un ejemplo temprano de esa extravagancia, precisa como un diamante, que luego dotaría a su obra de tan centelleante ornamento. Los primeros coqueteos de V. Sirin con la prosa, sus primeros cuentos y novelas en ruso resultarían ser menos brillantes.

Es comprensible que la expulsión del Edén, su amada patria, le desorientara en el ámbito artístico. V. Sirin no solo tendría que hallar su propia voz como cualquier otro escritor novel, sino que antes habría de encontrar un escenario adecuado para hacerlo. En su primera novela, muy autobiográfica, *Mashenka,* no soluciona el primero de los problemas. El personaje principal es un joven emigrado ruso llamado Ganin. Describe su vida en el exilio en Berlín y los recuerdos de la apasionada historia de amor que vivió en Rusia con la adolescente Mashenka. El libro está transido del dolor provocado por el exilio; lo que mantiene a Ganin en pie son sus recuerdos de Mashenka, pero, al final del libro, ha consumido todo y se ha resignado a ser un exiliado:

> […] comprendió con implacable claridad que sus relaciones con Mashenka habían terminado para siempre […] ahora que sus recuerdos se habían acabado, se sentía saciado de ellos, y la imagen de Mashenka […] se había convertido en recuerdo.

Mashenka no existía, ni podría existir, más allá de su imagen. La introducción escrita por Nabokov media vida más tarde, dota de gran patetismo a este precipitado juicio de juventud. En ella habla de «nostalgias que te acompañan durante toda la vida, una compañía de locos, cuyas desgarradoras rarezas uno está acostumbrado a tolerar en público». Hasta la torpeza, inusual en él, denota dolor.

Su siguiente novela fue *Rey, Dama, Valet.* Como bien señalara Nabokov en su introducción a la traducción inglesa de la obra que se publicó cuarenta años después que el original: «Esta brillante bestia es la más alegre de todas mis novelas». La seguridad que irradia el principio dota al lector de la sensación de que está en manos de un maestro de este arte.

> La enorme manecilla negra del reloj sigue inmóvil, pero está a punto de hacer su ademán de cada minuto; ese elástico sobresalto pondrá todo un mundo en movimiento.

La versión inglesa de esta obra tiene mucho de ese rico jugueteo del estilo del Nabokov maduro. No ocurre lo mismo en el original ruso, donde esta confianza en sí mismo, propia de un maestro, aún estaba a muchas fuertes sacudidas de distancia. *Rey, Dama, Valet* se tradujo «en colaboración con el autor», quien admitió tranquilamente «haber retocado el orden desenfadado y arbitrario». No hay que confundir esta traducción, ni la posterior de sus primeras novelas berlinesas, con reproducciones fieles de los originales; en palabras de un especialista ruso son versiones «retocadas». Nabokov sufrió mucho para ocultar lo que denominó los «defectos, los artefactos de la inocencia y la falta de experiencia, que cualquier criticucho podría tabular con jocosa facilidad». Evidentemente la nueva versión favorece la lectura, y puede que sea mejor olvidar el original oscurecido por el palimpsesto.

Rey, Dama, Valet entra en el territorio oscuro cada vez más característico de las obras del Nabokov de este periodo. Franz llega a Berlín y empieza a trabajar para el primo de su mujer, Kurt Dreyer. La mujer de Kurt, Martha, tiene una aventura con Franz. Los amantes deciden asesinar a Kurt y hacerlo parecer un accidente. Durante sus vacaciones en el Báltico, Martha y Franz deciden empujar al mar a Kurt desde una lancha neumática. Pero cuando están a punto de hacerlo, Kurt les cuenta que va a cerrar un trato que le hará ganar 100.000 dólares y deciden posponer el asesinato… La trama da muchos sutiles giros y la novela, influida por el cine alemán de la época, resulta muy cinematográfica. También tiene personajes alemanes, aunque en un determinado momento aparece un personaje anagramático llamado Blavdak Vinomori. La comunidad rusa recibió con agrado la novela y los derechos de traducción al alemán le dieron, por fin, algo de liquidez. Pero el deseo que albergaba Nabokov de que el libro se convirtiera en una lucrativa película, nunca se hizo realidad.

Hasta ese momento Nabokov había aspirado a mucho con su obra y obtenido comparativamente poco. En su siguiente novela larga, *La defensa,* promete mucho y logra más: es, sin duda, una obra maestra. La trama de la novela es muy sencilla, pero la forma de narrar de Nabokov dota al género de una nueva profundidad psicológica. El personaje principal es Luzhin, un niño difícil al que están a punto de mandar al colegio por primera vez. Resulta muy simbólico, que en el mismo momento en el que llega allí dejen de llamarle por su nombre y se le conozca por su apellido, Luzhin. Pieza a pieza, Nabokov va componiendo la mente de un niño excepcional pero también excepcionalmente vulnerable. Para Luzhin el mundo exterior es un lugar donde sufre ataques constantes de los que debe defenderse. A los once años descubre que la forma de defensa ideal es el ajedrez. Es su forma de que el mundo deje de ser un caos tridimensional y amenazador para convertirse en una táctica precisa sobre un tablero blanco y negro de dos dimensiones.

Este genio del ajedrez, sus motivos y la evolución de su excepcional habilidad resultan absolutamente convincentes y todo está narrado de una forma muy original que casa a la perfección con el personaje descrito. He aquí el primer encuentro de Luzhin con el juego

para el que había nacido:

> Corroído por la envidia y por una irritante frustración, Luzhin observó el juego, esforzándose por percibir aquellos fragmentos de armonía de que había hablado el músico y sintiendo vagamente que, en cierta manera, él comprendía mejor el juego que sus dos condiscípulos, aunque ignoraba por completo cómo había que proceder, por qué tal cosa estaba bien y tal otra mal, y qué debía hacerse para penetrar en el campo del rey enemigo sin sufrir graves pérdidas.

Y he aquí sus procesos mentales:

> Por lo general iba a la escuela en coche de alquiler y siempre hacía un cuidadoso estudio del número del vehículo, dividiéndolo de una manera especial con el fin de retenerlo en la memoria y recordarlo si era necesario.

En la segunda parte de la novela, que transcurre dieciséis años después, Luzhin se prepara para el torneo contra su gran rival Turati; el ganador jugará los campeonatos mundiales. Por entonces Luzhin ya está totalmente inmerso en su obsesión con el ajedrez y solo tiene relaciones sociales poco satisfactorias. Pero al fin parece haber sido capaz de atraer la atención de una mujer que puede bucear en su personalidad absorta y abstracta y comunicarse con él. Entiende lo que es y siente una gran simpatía hacia él. Está decidida a defenderlo del mundo que tanto le oprime y se prometen. El resultado es desastroso para Luzhin. En el torneo le distrae su amor por su nueva prometida; la lucha entre su enorme fuerza mental y sus sentimientos le provoca un colapso nervioso. Su prometida y un médico bienintencionado deciden que el ajedrez es el origen de sus problemas: es lo que impide que se convierta en un ser humano pleno. Luzhin se convence de ello durante un breve espacio de tiempo y vuelve a experimentar la alegría y seguridad que le brinda el amor. Pero cuando por fin se despliega el constreñido núcleo de su ser, empieza a reaccionar como solo él sabe. Percibe amenazas desde todas direcciones, como si su vida se hubiera convertido en una partida de ajedrez. Debe descifrar los patrones y montar una defensa. Al final está muy confuso y entiende que la única forma de defenderse en la partida por su vida que amenaza con destruirle es el suicidio. Se arroja desde la ventana del cuarto de baño y mientras cae ve que las baldosas del patio de abajo son como las casillas de un tablero de ajedrez.

En la novela no nos informan sobre los nombres que Luzhin hubo de dejar atrás cuando empezó a ir a la escuela. Solo cuando quienes intentan evitar que se suicide logran abrir la puerta del cuarto de baño oímos:

> «Alexander Ivánovich, Alexander Ivánovich», gritan varias voces.
> Pero no había ningún Alexander Ivánovich.

La defensa es una obra de gran profundidad psicológica. Esta surge de la empatía más que del psicoanálisis, al que Nabokov consideraba un fraude, sobre todo el freudiano; se refería a su creador como «el charlatán de Viena». Muchos han querido ver en Luzhin un negativo fotográfico de Nabokov mismo, pero él siempre negó este tipo de especulaciones, insistiendo en que sus personajes eran creaciones puramente literarias, a

las que no había que analizar fuera de contexto. Podía ser igual de despectivo con los sabuesos literarios, aunque le divirtiera darles pistas y contrapistas. En relación a *La defensa* afirmó:

> En beneficio de estos detectives, puedo confesar que Luzhin estudió con mi institutriz y llevaba mi ajedrez de bolsillo junto a la semilla del melocotón que había cogido de mi propio jardín.

Hacía estas pícaras bromas para defenderse de los fisgones entrometidos, pues, al igual que Luzhin, intentaba defenderse de este duro mundo. Nabokov quería que las claves y referencias de sus textos metieran al lector en el libro, no que le llevaran más allá de sus tapas hasta el autor.

Por entonces, Nabokov mismo había sufrido una transformación. De la crisálida de una persona con confianza en sí misma, pero dislocada, había surgido una mariposa-genio con confianza en sí misma pero herida. A lo largo de esta transformación detectamos, a pesar de la ofuscación del genio, ciertos elementos muy presentes en su obra. El orgullo de Nabokov sufrió un serio revés cuando los ricos padres de Svetlana Siewert rompieron el compromiso de su hija con él, pues no deseaban casarla con un profesor de tenis sin dinero, un supuesto escritor, y la enviaron a un lujoso balneario de Alemania para que se recuperar del disgusto. Unos meses después Nabokov conoció a Vera Slonim y se enamoró de ella. Solo era dos años más joven que él y procedía de una acaudalada familia de San Petersburgo, aunque en ella destacaran ricos mercaderes judíos en vez de figuras políticas importantes. La vida de Vera también había cambiado recientemente debido a una tragedia familiar: su padre había abandonado a su madre para liarse con la prima de su mujer, mucho más joven que ella.

Vera era totalmente diferente a todas las amigas que había tenido hasta entonces. Le atraían tanto sus habilidades literarias como su buen aspecto, algo triste. Su comprensión derritió las defensas de este elegante y joven genio, que le escribió: «Eres la única persona con la que puedo hablar sobre el contorno de una nube o el cantar de un pensamiento». Se casaron en 1925 y Vera emprendió la tarea que realizaría el resto de su vida: apoyar y animar a su marido. A partir de entonces pasaría a máquina los borradores escritos a mano de su marido, los leería y comentaría e incluso trabajaría como secretaria para mantenerlos a ambos.

Nabokov siguió dando clases de tenis y trabajó como instructor de boxeo durante los meses de invierno. También escribía problemas de ajedrez que publicaba en *Rul'* y empezó a componer los primeros crucigramas rusos, a los que dio el nombre de *krestoslovitsa,* una palabra especialmente resonante, difícil y bella. Sin embargo, la denominación rusa actual es de época soviética: la cursi y vulgar *krossvord,* un buen ejemplo de lo que le estaba ocurriendo al pueblo, la lengua y la cultura rusas. En la patria había surgido un nuevo brote de igualitarismo, pero en la diáspora todo lo que tenía de meloso el *ethos* ruso empezaba a parecer decadente. A pesar de su fuerza de carácter, Nabokov no sería inmune a esta deriva, al parecer inevitable, de un pueblo al que habían arrebatado sus raíces. Cuando la diáspora rusa se trasladó de Berlín a París y de Europa a las Américas, la perspectiva de la extinción de toda cultura rusa no soviética empezó a

cobrar forma. En 1929, el mismo año en el que se publicó *La defensa* en Berlín, murió el gran Diaghilev, dejando al ballet ruso en la bancarrota. Por otro lado, toda esperanza de que el régimen soviético se moderara desapareció tras la expulsión de Trotski y el horror de la colectivización agraria de Stalin.

En 1932 Nabokov escribió *Desesperación* (en ruso *Otchayanie*), «un rugido mucho más sonoro», en palabras del autor. En este caso la obra de Nabokov adquiere mayor profundidad porque el narrador relata en primera persona, aunque nos demos cuenta enseguida de que no es de fiar. Hermann Karlovich es un fabricante de chocolates, un alemán nacido de madre rusa que vive en Berlín. Dice ser un artista de talento en su género: el crimen. Pronto comprobamos que sus habilidades como artista son limitadas. Se trata de un asesino cuya idea narcisista del arte es responsable al menos de parte de su mala conducta. Lo que hace genial a esta novela es la técnica narrativa: dinámica e inteligente. En un último e ingenioso gesto, Hermann intenta evitar su arresto convenciendo a la policía y a la gente reunida ante su casa de que su huida solo es el ensayo de la escena de una película. Les dice por la ventana abierta:

> Va a empezar el ensayo. […] Un famoso actor de cine saldrá corriendo de esta casa ahora mismo. Es un archicriminal, pero debe escapar. Debéis impedir que los policías le detengan. Esto forma parte de la trama. […] Quiero una huida limpia. Eso es todo. Ahora mismo voy a salir.

Cuando tradujeron esta novela al francés, se percibía en la obra lo que Nabokov más temía. El joven Jean-Paul Sartre, de quien Nabokov llegaría a tomar ideas prestadas para luego criticarlo abiertamente, señalaba muy correctamente:

> M. Nabokov ya no cree ni en sus [personajes] ni en el arte de la novela. […] Me temo que Nabokov, al igual que su héroe, ha leído demasiado. Pero encuentro otra semejanza entre su personaje y él. Ambos son víctimas de la guerra y la emigración. […] Existe hoy en día una literatura muy curiosa, escrita por emigrados rusos y otras gentes *sin raíces;* la falta de raíces en el caso de Nabokov […] es total. No le preocupa la sociedad ni para rebelarse contra ella porque no forma parte de ninguna.

Irónicamente el también emigrado ruso y amigo de Nabokov, el celebrado poeta Khodasevich, mencionó asimismo esta tendencia del autor, pero considerándola uno de sus puntos más fuertes:

> El arte de Sirin trata del arte mismo; es lo primero que cabe decir sobre él. […] La necesidad de transferirse a su doble, de poner patas arriba la realidad que rodea al narrador […]. ¿Acaso no nos lleva todo esto a una intrincada alegoría tras la que se oculta, no ya la desesperación de cometer un crimen por dinero, sino la desesperación experimentada por un artista que es incapaz de creer en el objeto de su arte? Esta *desesperación* es el elemento básico de lo mejor que es capaz de crear Sirin. Le sitúa al nivel de los artistas más significativos de la literatura europea contemporánea.

Hubo quien siguió considerando que era el defecto fatal de Nabokov. A medida que evolucionaba su arte empezó a desarrollar cierta tendencia a ir más allá del tema tratado. Existía el peligro de que el realismo de sus escenarios y personajes pereciera en la resaca del penetrante talento del autor, lo que, combinado con la inevitable ausencia de raíces, se convertiría en un problema. ¿Cuánto tiempo más podría seguir escribiendo sobre los

exiliados en un estado de exilio cada vez más asfixiante?

Cuando se publicó *Desesperación* en una revista rusa de París, Hitler y los nazis se habían hecho con el poder en Alemania. Al contrario que muchos emigrados rusos, Nabokov decidió permanecer en Berlín, en parte porque el empleo de Vera como secretaria constituía gran parte de los ingresos familiares. El mundo se hundía en la Gran Depresión y los empleos escaseaban; pocos tenían dinero como para pagar un profesor de tenis particular.

El escritor Sirin empezaba a ser Vladimir Nabokov Sirin, nombre bajo el que publicó *Desesperación.* Cuando el emigrado Iván Bunin se convirtió en el primer ruso en obtener el Premio Nobel de Literatura, en 1933, Nabokov, el mejor escritor de la siguiente generación, subió al escenario junto a él. Pero la fama que adquirió en una comunidad tan pequeña y cada vez más pobre no le aportó éxito económico.

En mayo de 1934, Vera dio a luz al hijo de Nabokov, Dmitri. Esa misma semana un editor inglés mostró interés en publicar una traducción de *Desesperación.* Nabokov se puso inmediatamente a traducir su ruso a una lengua que hablaba, pero en la que ya no se sentía cómodo; más tarde admitiría que había tenido ciertas dificultades para hacerlo. Pasados 30 años, en la traducción de la versión «maquillada», Nabokov alardeaba: «Para esta edición he hecho algo más que ponerle un remiendo a mi traducción de hace casi 30 años: he revisado el propio original ruso». También dijo que los ejemplares de la versión inglesa original habían quedado destruidos en uno de los bombardeos de Londres durante la Segunda Guerra Mundial.

> El único que queda es, hasta donde sé, el que yo poseo, pero es posible que haya otros dos o tres escondidos aún entre las lecturas abandonadas por antiguos huéspedes en los oscuros anaqueles de alguna pensión playera de la zona situada entre Bornemouth y Tweedmouth.

Afortunadamente sobrevivió la copia conservada en la British Library, lo que nos permite comparar ambas traducciones. Al hacerlo descubrimos el clásico guiño de Nabokov; un doble guiño para ser más precisos. En la última edición, afortunadamente se sigue casi palabra a palabra el inglés del original y cada página es *exactamente* igual. El inglés es impecable. Pero, en la traducción original, lo último que piensa Hermann es: «¿Y si abriese la ventana y pronunciase un discurso…? […]». Las seis líneas del hilarante «ensayo cinematográfico» solo aparecen en la última versión, sugiriendo delicadamente que puede que el final no sea inevitable. De manera que debemos reconocer que esas seis líneas hacen más que «poner al día mi traducción de hace 30 años» confirmando, de hecho, que Nabokov «había revisado *Otchayanie* en sí». El escapismo no es incompatible con el gran arte.

En 1936 Hitler estaba intensificando su campaña contra los judíos. Vera fue despedida por ser medio judía y fue entonces cuando Nabokov se enteró de que la comunidad rusa estaba siendo «investigada». Peor aún, el asesino de su padre, el fanático ruso de extrema derecha Serguéi Taboritski, había salido de prisión y los nazis le habían dado un papel relevante en la investigación. Nabokov se dio cuenta de que corría un peligro muy real. En enero de 1937 Vera y él se fueron a vivir a París.

Tenían graves problemas de dinero y Nabokov empezó a escribir a todo el mundo en busca de cualquier trabajo en cualquier parte. Afirmó que, de ser necesario, estaba dispuesto incluso a trabajar en esa zona «virgen» que eran las oscuras universidades norteamericanas. Mientras seguía escribiendo. Terminó una novela denominada *Risa en la oscuridad,* que trata de un rico crítico de arte llamado Albinus que se enamora de Margot, una acomodadora de cine. En la novela la risa es amarga y la oscuridad total. Termina con una de las escenas más diabólicas de Nabokov: Margot se burla en silencio del celoso Albinus que se ha quedado ciego. Es incapaz de ver que su amante vive con ellos. No se puede negar que la novela es brillante, pero la combinación de ingenio y desolación contribuye a su superficialidad. La vida emocional queda reducida a poco más que un juego descorazonador y la novela misma acaba siendo poco más que un entretenimiento inteligente.

En su primer periodo en París, Nabokov terminó asimismo otra excelente novela: *La dádiva,* en la que narra con bastante detalle la complejidad de la evolución artística de un escritor en el Berlín de la década de los veinte. Tiene mucho de sutil parodia, la mirada es perversa pero precisa y juega con el lector de forma muy irónica. Aunque el arte de Nabokov siguiera siendo tan intenso como siempre, sin duda se estaba volcando sobre sí mismo. La siguiente frase introductoria lo refleja a la perfección:

> Un día nublado pero luminoso, hacia las cuatro de la tarde del primero de abril de 192… (en cierta ocasión un crítico extranjero observó que mientras muchas novelas, la mayoría de las alemanas, por ejemplo, empiezan con una fecha, los autores rusos son los únicos que, fieles a la peculiar honradez de nuestra literatura, omiten la cifra final), un furgón de mudanzas, muy largo y muy amarillo, enganchado a un camión también amarillo, de ruedas traseras descomunalmente abultadas y una anatomía que exhibía con descaro, se detuvo frente al número siete de la calle Tannenberg, en la parte oeste de Berlín.

En París Nabokov vivió en lo que luego denominaría la «semipobreza». Era una vida sin lujos, pero podían permitirse vacaciones baratas y asistían a las vivaces reuniones literarias que celebraban los intelectuales sin dinero. Fue así como Nabokov llegó a conocer a James Joyce (quien le pidió una receta rusa para preparar carne) y a la apasionada poeta rusa Marina Tsvetáyeva (quien redactó con él un listado de los escritores que menos les gustaban).

Aunque estaba casado, Nabokov había sido infiel siempre que se presentaba la ocasión, pero eran amoríos sin importancia que olvidaba enseguida. Esta vez, Nabokov se enamoró profundamente de una emigrada rusa divorciada llamada Irina Guadini, lo que tal vez explique el emotivo tono de *Risa en la oscuridad.* Por una vez en su vida, la realidad superó a Nabokov: Irina no era acomodadora de cine sino peluquera de perros. Nabokov llegó a estar tan turbado que confesó el asunto a Vera cuando la familia se encontraba en el sur de Francia. De no haber sido Vera tan intransigente, probablemente el asunto hubiera acabado con su matrimonio. Pero, tal como estaban las cosas, Nabokov decidió quedarse con Vera y Dmitri, su hijo de tres años. Escribió a Irina pidiéndole que le devolviera sus apasionadas cartas de amor en las que «en todo caso hay muchas exageraciones propias de un escritor».

Puede que en sus obras Nabokov se burlara con frecuencia de la ingenuidad e intensidad emocional, pero cuando experimentó en persona sentimientos tan atroces también él se convirtió en un bufón, lo que dota a sus descripciones de una angustia subrepticia; ya no denotan insensibilidad y a menudo rebosan seductora ironía, pues Nabokov es dolorosamente consciente de lo que está describiendo. De manera que apenas puede sorprendernos que en sus días de poeta, cuando era más joven, escribiera con entusiasmo sobre las apasionadas novelas de Dostoievski (hacia el que luego mostró el mayor de los desprecios). Incluso en este periodo más maduro, decía encontrar el arte en la fuerza salvaje, casi histérica de la poesía de Tsvetáyeva, aun sosteniendo al mismo tiempo que él nunca podría haber escrito así (excepto, quizá, en las cartas destruidas).

En la siguiente novela de Nabokov, *La verdadera vida de Sebastian Knight,* hay una escena muy reveladora en la que el hermanastro de Sebastian Knight, al que se denomina V en la novela, encuentra dos paquetes de cartas dirigidas al difunto Sebastian Knight. V decide seguir las instrucciones de su hermanastro muerto y destruir las cartas sin leerlas. Reconoce, por la letra, que uno de los paquetes contiene cartas de Clare Bishop, fiel compañera de Sebastian que leía y editaba sus libros e incluso le daba consejos literarios. Solo cuando las llamas se están cebando en el otro paquete descubre que son de una mujer que escribe en ruso. En los meses siguientes, V se va dando cuenta de lo importantes que eran esas cartas rusas. Se da cuenta de que solo podrá entender la auténtica naturaleza de Sebastian Knight si descubre quién era esa mujer rusa.

La verdadera vida de Sebastian Knight narra el intento de V de descubrir la «verdadera vida» de su hermanastro al que nunca llegó a conocer bien porque eran jóvenes emigrados rusos. Para escribir la biografía de su hermanastro, V deja su ruso materno y escribe en inglés. Esta «novela biográfica» de V está tan llena de juegos de manos, de aromas falsos y decepciones de mentira, que puede que el libro no sea en absoluto una biografía de ficción, sino una autobiografía escrita por Sebastian Knight mismo. Termina con un toque muy seductor, como si el relato no hubiera sido más que un juego de actores:

> […] termina la pantomima. El pequeño apuntador calvo cierra su libro y la luz se desvanece poco a poco. El fin, el fin. Todos se marchan a su vida cotidiana […], pero queda el héroe, porque a pesar de mis esfuerzos no consigo abandonar mi papel: la máscara de Sebastian se adhiere a mi cara, el parecido no quiere esfumarse. Soy Sebastian o Sebastian es yo, o quizá ambos somos alguien que ninguno de los dos conoce.

A pesar del arte y la inteligencia que impregnan el libro, una vez más, el tema elegido por Nabokov se volcaba peligrosamente sobre sí mismo. Lo que lo salva es que Nabokov no pudo manipularlo totalmente. Sabía que su futuro no consistía en ser un escritor emigrado a Berlín que escribe en ruso. En París decidió que no tenía futuro como escritor emigrado ruso y empezó a escribir en inglés. *La verdadera vida de Sebastian Knight* fue su primera novela escrita en esa lengua. Puede que al relatar cómo Sebastian abandona a su amante rusa el autor se basara en su propia vida emocional, pero la novela también tiene importantes ecos literarios metafóricos. En esta novela Nabokov estaba abandonando su amado legado ruso, la lengua para la que había nacido, por un futuro

como desconocido escritor en lengua inglesa. La novela funciona como una muñeca rusa, se abre y a medida que profundizamos descubrimos una copia interna dentro de otra copia.

Mientras Nabokov escribía *La verdadera vida de Sebastian Knight* sufrió otra ruptura con su pasado ruso. En 1938 su anciana madre enfermó en Praga. Nabokov no tenía dinero que mandarle ni podía ir a visitarla. Intentó desesperadamente pedir prestado dinero para que tuviera un tratamiento médico mejor, pero no lo consiguió. De repente las cosas empeoraron. Era evidente que su madre estaba muriendo y, en marzo de 1938, los alemanes invadieron Checoslovaquia. Nabokov se dio cuenta de que nunca volvería a ver a su madre: en cuanto pusiera un pie en territorio nazi le arrestarían. Su madre murió dos meses después.

Europa estaba a punto de entrar en guerra, pero, sorprendentemente, Nabokov no parecía ser muy consciente de la seriedad de la situación política. Alardeaba de que rara vez leía los periódicos, lo que parece ser cierto; al escritor no se le había perdido nada en política. Siguió intentando obtener una plaza de docente en Estados Unidos, más que nada porque había decidido escribir en inglés y la mayoría de sus lectores vivirían allí. Pero, por entonces, varios editores ingleses y norteamericanos ya habían rechazado *La verdadera vida de Sebastian Knight.* Al parecer dominaba a la perfección la lengua inglesa pero no la forma de escribir literatura de los angloparlantes.

En septiembre de 1939 Hitler invadió Polonia, y Gran Bretaña y Francia declararon la guerra a Alemania dando el pistoletazo de salido en Europa a la Segunda Guerra Mundial. Un mes después Nabokov hizo lo que parecía ser un paso atrás. Empezó a escribir una novela corta en ruso llamada *Volshebnik (El hechicero),* en la que narra cómo un hombre de mediana edad, al que le gustan las chicas jóvenes, se casa con una mujer enfermiza para acceder a su hija de doce años. Cuando la madre muere se lleva a la hija de vacaciones. Se mete en su cama, pero la niña se despierta y empieza a gritar histérica. Asustado sale del hotel, pero en la calle le atropella «la creciente, rechinante, megatronadora mole» de un camión: «Gimnasia en zigzag del relámpago, espectrograma de la fracción de segundo de un rayo; y la película de la vida estalló por fin».

A pesar de esta pirotecnia literaria, la novela no funcionó bien y Nabokov dejó de trabajar en ella. En mayo de 1940 los alemanes invadieron Francia. Nabokov y su familia huyeron de París y lograron obtener un camarote en el *Champlain,* que zarpaba de Saint-Nazaire rumbo a Norteamérica. Fue el último barco de pasajeros que abandonó Francia antes de que la tomaran los alemanes.

Nabokov parece haber decidido antes de partir que América le iba a gustar. De ahí que sus primeras impresiones fueran muy positivas, pecando casi de ingenuas. No hizo suyo el punto de vista de los elitistas europeos, que consideraban a Estados Unidos una basura y a sus habitantes patanes filisteos. Todo lo contrario, descubrió con fruición que estaba en un mundo nuevo lleno de maravillas nunca antes soñadas que podía explorar y admirar. Lo que se abría a él era una realidad fresca que no se debía ignorar. Al contrario que en su inmersión en la historia de la vida europea, no pudo manipular a voluntad o

utilizar esta experiencia para usarla como un espejo en el que proyectar reflexiones literarias para el observador sofisticado. Era un mundo que había que ver en sus propios términos.

Nabokov hizo lo que pudo, desde el principio, por evitar a los emigrados rusos, cuyos miembros tenían cierta tendencia a ser esnobs y antisemitas. Pero sí se puso en contacto con la Fundación Tostói, creada para ayudar a los emigrantes rusos que llegaban a Estados Unidos. La Fundación prometió encontrarle un empleo adecuado y le ofrecieron uno en la librería Scribner's, en la Quinta Avenida de Nueva York, donde podría trabajar como repartidor en bicicleta. Nabokov, que ya contaba 41 años, declinó la oferta amablemente. En el invierno de 1940 ganó dinero dando clases ocasionales y gracias a un empleo temporal para clasificar mariposas en el Museo de Historia Natural de Nueva York. Disfrutó mucho de esta vuelta a su antigua afición, y aunque le pagaban muy poco se introdujo en los círculos de los amantes de los lepidópteros. A principios de 1941, Nabokov obtuvo un empleo temporal para enseñar escritura creativa en la Universidad de Stanford en California. Una mujer a la que había dado clases, llevó a Nabokov y a su familia por todo Estados Unidos. Vio por primera vez los moteles norteamericanos y pudo apreciar lo distintas que eran las costumbres de los estadounidenses. También echó las primeras ojeadas a la gran variedad de mariposas que revoloteaban por el campo norteamericano. En Europa había pasado las vacaciones y viajado por establecimientos muy similares a los que conociera durante su infancia de privilegiado. Pero en sus viajes por Estados Unidos, Nabokov descubrió un mundo nuevo ante el que reaccionó con la alegría de un niño. Los estudiantes del curso de verano que dio en Stanford consideraban que el encorvado y delgadísimo ruso, con sus viejos zapatos deportivos, era un genio europeo; nunca habían conocido a nadie así. Nabokov les leía pasajes de *La verdadera vida de Sebastian Knight* y explicaba rigurosamente el cruce entre realidad e ilusión del texto.

Tras su vuelta a la Costa Este Nabokov obtuvo un puesto temporal de docente en el Wellesley College y otro, de media jornada, en el cercano Departamento de Entomología del Museo de Harvard, donde trabajó hasta que le ofrecieron un puesto fijo en Wellesley. Nabokov dio clases de literatura europea moderna en esta prestigiosa universidad femenina. Estaba en su salsa entre grupos de mujeres norteamericanas que lo admiraban. Era la época en la que las jóvenes estadounidenses de buena familia llevaban jerseys, faldas escocesas y calcetines; en los siete años que Nabokov pasó allí hubo una serie de enamoramientos subrepticios aunque no cometió ninguna infidelidad seria. El ingenuo mujeriego europeo fue a caer entre mujeres norteamericanas manipuladoras, que sabían muy bien cómo tratar a este viejo y atractivo admirador.

La carrera literaria de Nabokov también iba bien. Cuando buscaba trabajo le habían recomendado que llamara a Edmund Wilson, el crítico literario norteamericano más conocido de la época. Wilson consiguió trabajo a Nabokov haciendo varias reseñas de libros y le impresionó enormemente la erudición de los textos. Cuando finalmente un editor norteamericano decidió publicar *La verdadera vida de Sebastian Knight,* Wilson leyó el manuscrito y lo encontró «absolutamente fascinante». Escribió a Nabokov: «Es

increíble que escriba tan excelente prosa en inglés y no suene como ningún otro escritor inglés». Resulta que Wilson acababa de aprender ruso para escribir su libro sobre pensadores rusos, *Hacia la estación de Finlandia,* y enseguida se hizo amigo de Nabokov, con el que intercambiaba puntos de vista sobre literatura rusa y europea.

Nabokov empezó a hacer experimentos con su inglés escribiendo cuentos, un género que siempre había hecho aflorar su más pícaro encanto (o perversión). Como sus conferencias sobre literatura europea moderna (sobre todo las que versaban sobre los grandes escritores rusos) tenían gran éxito, encargaron a Nabokov un libro sobre Gogol, uno de sus autores favoritos. El editor había pensado en una obra breve y crítica para estudiantes; Nabokov tenía una idea diferente y empezó a redactar un libro titulado *Gogol a través del espejo,* en referencia a la secuela de *Alicia en el país de las maravillas.* Como tenía un tema en el que centrarse no había peligro de que el libro acabara siendo autorreferencial, pero sí jugó con su más abstruso talento literario, a ratos juguetón y a ratos caprichoso. Contra todo pronóstico, el nacimiento de Gogol se narra al final del libro, pues el osado principio reza así:

> Nikolai Gogol, el poeta-prosista más extraño que ha dado Rusia, murió el jueves por la mañana, poco antes de las ocho del 4 de marzo de 1852, en Moscú. Tenía casi 43, una edad de razonable madurez teniendo en cuenta las vidas ridículamente cortas que, en general, les han tocado en suerte a otros grandes escritores rusos de su milagrosa generación.

Nabokov continuó escribiendo como había empezado, siguiendo su caprichosa senda, ignorando requisitos de pedantes como resúmenes o cronologías, seleccionando sus pasajes favoritos de diversas obras y explayándose en ellos. Cuando el editor recibió el manuscrito escribió a Nabokov perplejo: «Creo que habría que contarle al estudiante de qué va todo esto». Nabokov lo veía de otra manera. El libro está repleto de observaciones sesgadas, como cuando describe la «extrañeza» de San Petersburgo.

> La principal ciudad de Rusia fue construida por un tirano inteligente en un pantano y sobre los huesos de los esclavos que se pudren en ese pantano; este es el origen de esa extrañeza, su defecto originario.

Regala al inocente estudiante que le lee referencias al rugby inglés o a la lógica de Lewis Carroll, explica que la palabra rusa *pohlust* no tiene equivalente en inglés, francés ni alemán y constata la diferencia que existe entre la visión del ojo humano y «la imagen que percibe el ojo facetado de un insecto». Como Nabokov aborda el tema del libro (Gogol) por atajos halla tiempo para expresar, de pasada, sus opiniones sobre las facultades críticas de los zares («inmunes a la auténtica literatura como todos los gobernantes»), la geometría no euclidiana («Si dos líneas paralelas no se encuentran nunca, no es porque no puedan, sino porque tienen otras cosas que hacer») e incluso la conducta del poeta más grande de Rusia, que moriría en un duelo a causa de su esposa:

> Pushkin se acababa de casar y había llevado a su joven esposa de Moscú a la capital en vez de encerrarla en el armario más oscuro de una remota casa de campo, como debería haber hecho de haber sabido en lo que acabarían esos ridículos bailes en la corte y el alternar con cortesanos viles (bajo la supervisión de un zar soso y mujeriego, un ignorante y un canalla, cuyo reinado no mereció ni un solo verso de un poema de Pushkin).

El capítulo supuestamente dedicado a la mayor obra de Gogol, *El inspector,* lleva por título «El espectro del gobierno», un juego de palabras, pues incluye la observación crítica: «La trama de *El inspector* tiene tan poca importancia como todas la tramas de los libros de Gogol». Nabokov no olvidaba que sus lectores norteamericanos leerían traducciones de la obra de Gogol y explicaba solícito:

> A veces creo que estas viejas «traducciones» inglesas se parecen sorprendentemente a la así llamada «muerte por mil cortes» que tan popular fuera en China en cierta época. La idea era cortar pequeños trozos del cuerpo del paciente, del tamaño de una pastilla para la tos, cada cinco minutos o así, pedacito a pedacito (cada uno elegido cuidadosamente para que el paciente viva hasta el trozo novecientos noventa y nueve), hasta que eliminaban delicadamente todo su cuerpo.

No cabe duda de que el *Gogol* de Nabokov es una obra maestra. Pero no se pude decir ni que sea una obra crítica dedicada a Gogol ni una breve biografía del escritor ruso, las dos categorías con las que tristemente contaba el editor. Al autor le molestaría que la describiéramos como una obra de ficción, pues insistiría en que era innegable que toda la información que proporcionaba era cierta. Pero también es verdad que, pese a su irónica y pedante solemnidad, a menudo ofrece sus observaciones críticas más indignantes en forma de ficción cómica. Pensemos por ejemplo en ese pasaje en el que Nabokov demuestra lo estrafalaria que resulta la increíble técnica literaria de Gogol:

> Los personajes secundarios de esta novela surgen de las frases subordinadas de sus diversas metáforas, comparaciones y estallidos líricos. Nos encontramos ante el significativo fenómeno de meros discursos que crean criaturas vivas. Puede que este sea el ejemplo más paradigmático:
>
> «Hasta el tiempo se había acomodado amablemente al escenario: el día no era ni excesivamente soleado ni gris, sino de una especie de azul grisáceo, como el de los uniformes de los soldados; en general un tipo de guerreros muy pacíficos, exceptuando el hecho de que suelen emborracharse un poco los domingos».

Prosigue explicando lo difícil que resulta seguir en inglés «las curvas de esta sintaxis creadora de vida», que consigue construir un puente, en una frase, entre un «paisaje sombrío bajo un cielo mate y un viejo soldado tambaleante, que aborda al lector con su hipo en unos suburbios de fiesta.

Cualquier lector que quiera pasar a través del espejo de Nabokov verá que este libro es el más divertido y clarificador sobre Gogol que existe. Pero también verán que el libro refleja tanto de la sensibilidad del autor como la del personaje objeto del libro. Afortunadamente el editor de Nabokov vio la ironía y el libro se publicó. Los críticos lo acogieron con cauta sorpresa, se vendieron pocos ejemplares y sigue siendo una obra maestra en absoluto olvidada. Por improbable que parezca, este libro solo fue un ensayo para lo que sería la pieza más seria y sincera de literatura crítica de Nabokov. *Gogol* no era una obra ligera o de capricho. Era una prueba antes de echar a volar a la mariposa más asombrosa del firmamento de la crítica: su controvertida traducción de Pushkin. Nabokov ya había concebido la idea de traducir la obra maestra de Pushkin, el poema más grande de la literatura rusa, sugiriendo a Edmund Wilson: «¿Por qué no escribimos juntos una traducción académica en prosa de *Evgueni Oneguin* con muchas notas?». Pero hasta entonces el proyecto había quedado en nada.

Nabokov hizo ensayos generales tanto antes como después de escribir *Gogol.* Antes de *Gogol* había estado ocupado con los arreglos y la traducción al inglés de *El hechicero.* Cuando terminó *Gogol* comenzó a transformar el manuscrito en una novela en toda regla, ambientada en Estados Unidos, en la que narraba la historia de un hombre de mediana edad y una niña de doce años que lleva por nombre Juanita Darc (en referencia a Juana de Arco). Pero a medida que iba avanzando iba «encontrando dificultades técnicas y teniendo dudas». En un momento de desesperación dejó de lado la novela y decidió destruirla junto a la enorme cantidad de notas que había acumulado sobre el tema (especialmente los detalles relativos a Norteamérica que había ido anotando meticulosamente en tarjetones indexados durante sus viajes y vacaciones). Afortunadamente, cuando Vera le vio llevando los papeles al incinerador del jardín, le preguntó qué estaba haciendo y le disuadió de quemar ni un solo tarjetón. Más tarde Nabokov reconocería, que de no haber intervenido su esposa con tanta decisión «el fantasma de mi libro destruido me habría perseguido durante el resto de mi vida».

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en 1945, empezaron a llegar a Estados Unidos noticias sobre los horrores del nazismo. Nabokov había dado por sentado que su hermano Serguéi se había refugiado en el castillo de su amante austríaco, pero no había sido así. Los nazis habían arrestado a Serguéi por homosexual y había muerto en un campo de concentración a las afueras de Hamburgo. Nabokov se había aferrado durante años a su pasaporte Nansen (concedidos a apátridas en el periodo de entreguerras), para no tener compromiso alguno con ninguna nación en la que residiera. Tras la muerte de su hermano, apenas puede sorprender que Nabokov decidiera vincularse a Estados Unidos y solicitar la nacionalidad norteamericana.

En esa época cambió su aspecto y pasó de la figura delgada de su juventud a la de hombre rollizo y paternalista que luciera en sus años de madurez. Nabokov siempre fumó mucho y en 1945 empezó a tener palpitaciones. Su médico le aconsejó que dejara de fumar y logró hacerlo con un hercúleo esfuerzo de voluntad y el consumo de caramelos de melaza, que le hicieron ganar mucho peso en pocos meses. Dondequiera que fuera llevaba consigo una bolsa de «besos de melaza» y no dejaba de comerlos ni durante las conferencias que daba. (Antes Nabokov fumaba en sus conferencias, algo bastante común en la época.)

Tras siete años en Wellesly, nombraron a Nabokov profesor de literatura rusa en Cornell. Allí siguió dando clases, esta vez libres de humo, perfeccionando sus ideas sobre el *Oneguin* de Pushkin y, con los años, amplió su curso incluyendo las obras maestras de la ficción europea. Nabokov era un profesor curioso; a ratos caprichoso, otros adorable y aún otros pedante. Al igual que ocurría en el caso de su obra sobre Gogol, resultaba difícil saber cuándo hablaba en serio y qué era exactamente lo que consideraba serio. No quería convertir a sus estudiantes en críticos de tercera, una tarea para la que no estaban preparados y a la que no se dedicaría casi ninguno de ellos. Su objetivo era convertirlos en «grandes lectores de grandes escritores». No le interesaban ni el simbolismo ni el contexto social de las obras que comentaba, ni ningún otro asunto pedestre y ortodoxo. Como comentara a Joyce despreocupadamente:

> *Ulises,* evidentemente, es una obra de arte divina y nunca morirá a pesar de los académicos mediocres que lo han convertido en una colección de símbolos o mitos griegos.

Consideraba irrelevante el hecho de que la estructura general estuviera inspirada en los viajes del Ulises de Homero y de que hubiera incontables ecos simbólicos y referencias a este épico viaje. A otros grandes escritores los despreciaba sin más. De Dostoievski decía, por ejemplo, que era un escritor «mediocre» cuya obra consistía, en su mayor parte, en «desiertos de planicie literaria». Se lamentaba de que hubiera tantos que «no conocen la diferencia entre auténtica literatura y la pseudoliteratura», y de que a estos lectores Dostoievski pudiera parecerles más importante y artístico que «la basura de nuestra novela histórica estadounidense o cosas denominadas *De aquí a la eternidad* y bobadas parecidas». (Nótese el uso del inclusivo «nuestra» con el que este nuevo norteamericano intentaba absolverse a sí mismo astutamente de acusaciones de tan mal gusto como esnobismo europeo o antiamericanismo.)

Lo que Nabokov quería transmitir era el papel del escritor como «hechicero». Afirmaba una y otra vez que toda la gran literatura era un «cuento de hadas». Como bien señalara su biógrafo, Brian Boyd: «Para él las novelas […] son pequeños mundos de los que podemos y deberíamos averiguar más y más». En sus clases Nabokov pintaba mapas, esbozos de los escenarios de una novela y hasta planos de las habitaciones en las que tenía lugar la acción. Lo que le interesaba era el detalle, ese detalle que daba vida al mundo que describía como el atisbo de una sonrisa de triunfo que revelaba lo que realmente estaba ocurriendo entre dos personajes. Luego estaban los detalles que deleitaban a su sentido nabokoviano de la perversidad. En un debate sobre *La metamorfosis* de Kafka en la que el héroe, Gregor Samsa, se convierte en un «insecto monstruoso», Nabokov pregunta:

> ¿En qué tipo de sabandija se convierte exactamente el pobre Gregor, el viajante zarrapastroso? Evidentemente es de la especie de los «artrópodos» *(Arthropoda),* a la que pertenecen insectos, arañas, ciempiés y crustáceos. Si las «muchas pequeñas patitas» que se mencionan al principio fueran más de seis, Gregor no sería un insecto desde el punto de vista de la zoología. Pero me atrevo a sugerir que un hombre que despierta tumbado boca arriba y ve que tiene hasta seis patas vibrando en el aire, bien pudiera pensar que eran suficientes como para considerarlas numerosas. Por lo tanto asumiremos que Gregor tiene seis patas y es un insecto.

En ese momento empieza a preguntar de qué tipo de insecto podría tratarse, señalando que, según algunos especialistas, sería una cucaracha «lo que evidentemente no tiene sentido». Etcétera.

Los exámenes de Nabokov solían hacer hincapié en el detalle con preguntas como: «¿Quién es "el hombre de la gabardina marrón" en el *Ulises* de Joyce?». Nabokov tenía su propia teoría al respecto. En su opinión este personaje secundario misterioso que aparece fugazmente en unas cuantas escenas del voluminoso libro, era Joyce mismo «observando su propia obra». Ningún crítico ha llegado nunca a esta conclusión, ¡pero pobre del estudiante que se atreviera a poner en tela de juicio la teoría del maestro! Los que jugaron al juego se vieron debidamente recompensados con buenas calificaciones.

Los que no, o los incautos que contestaron que Dostoievski era un buen escritor, hacían oposiciones al suspenso. Otra de sus preguntas de examen favoritas incluía la siguiente castaña: «¿En qué tipo de insecto se convirtió Gregor Samsa?»; y la más llamativa de todas: «Comente el uso que hace Flaubert de la palabra "y"». Esta última pregunta indignó tanto a estudiantes y profesores que hubo quien pidió la dimisión de Nabokov. Solo consiguió evitar el despido retando a quien quisiera a desmontar su teoría, meticulosamente construida, que en su opinión llegaba hasta el corazón mismo de la obra de Flaubert. Estos estándares idiosincráticos no eran una pose; se trataba de los principios que regían la producción creativa del propio Nabokov, pues nunca dejó de escribir mientras daba clases. Cuando enseñaba entomología literaria y entomología, Nabokov retomó el manuscrito sobre el hombre de mediana edad y la niña de doce años que estuvo a punto de quemar. Esta vez la niña ya tenía nombre:

> Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-lita: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos desde el borde del paladar para apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo. Li. Ta. Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita.

Se puede afirmar que este es el principio más lírico de toda la ficción moderna. No cabe error en el éxtasis amoroso. Es un buen ejemplo de un gran escritor-hechicero, por si hiciera falta. Pero tampoco se puede negar que es la pasión que siente un hombre de mediana edad, Humbert Humbert, hacia una niña, ni siquiera adolescente, que se había convertido en su hijastra; el mismo hombre que había asesinado brutalmente a su rival en el amor. En palabras del mismo Humbert Humbert: «Siempre puede uno contar con un asesino para una prosa fantástica».

El asesinato a sangre fría y la pedofilia no parecen temas para granjearse el cariño del lector y no es fácil que quienes cometen este tipo de delitos hagan magia con los preciados recuerdos de sus delitos. Pero Humbert Humbert no es un anciano marinero que impone a quien le escucha un poético relato de sus desgracias inspiradas en las gaviotas. Todo lo contrario. Los remordimientos, en ocasiones no del todo honestos («estos miserables recuerdos»), pierden importancia ante sus sinceros éxtasis en relación a esos mismos recuerdos («tesoros»). Y nos sentimos más regalados que repelidos, a pesar de sus admoniciones adustas y provocadoras («¡Seres humanos atended!»). ¿Cómo debemos interpretar esta complicidad con lo prohibido? ¿Nuestra complicidad como lectores, nuestra suspensión voluntaria, no ya de la incredulidad sino de nuestro sentido moral en sí? Según la iluminada opinión de Nabokov «una obra de arte no puede ser obscena». En los inicios del pensamiento ilustrado Montaigne se hacía eco del aforismo clásico: «Nada humano me es ajeno». Pero en vez de limitarse a dejar de lado nuestra alienación, el Humbert de Nabokov nos incita subrepticiamente a deleitarnos en su humanidad; o al menos en su forma de entenderla. La lectura de *Lolita* es una experiencia muy placentera, aunque sea una experiencia estética. Sorprende su estilo literario, tan puro, unido a lo que describe de forma unitaria e inseparable; algo que

nunca sucede con la pornografía gimnástica común. Merece la pena recordarlo mientras se pasea con deleite por la senda repleta de prímulas de la prosa pedofílica de Nabokov.

Los años que Humbert pasó en Europa, antes de viajar a Norteamérica y conocer a Lolita, solo guardan una pálida semejanza con los de su creador, exceptuando el magnífico y juguetón tono literario. A la voz de Humbert le llevó muchos años logar su sonoridad plena e insinuante. Fue una planta exuberante la que brotó de la fértil tierra de la estética de la primera poesía rusa de Nabokov. Alimentada en sus recuerdos de Berlín, llenos de añoranza, había dado capullos en el genio errante de *La dádiva* y florecido en *Risa en la oscuridad. Lolita* era su culminación y Nabokov lo sabía. De ahí que se desesperara la primera vez, cuando no logró escribir la obra en toda su gloria, aunque sabía que podía hacerlo. En esta obra es un maestro con pleno control de su material que incluye a Norteamérica misma. Una joven lolita estadounidense y todo el país de sus viajes. No se doblegan a voluntad; su increíble talento se enfrentaba a un reto igualmente increíble. La imaginación exótica de Nabokov hubo de coexistir con una apabullante normalidad. El eco de esta resonancia metafórica vibra en los sentimientos más literales de Humbert Humbert:

> […] mi existencia, resultó monstruosamente doble. Abiertamente, yo mantenía las relaciones llamadas normales con cierto número de mujeres terrenas, provistas de calabazas o peras como pechos; secretamente, me consumía en un horno infernal de localizada codicia por cada nínfula que encontraba y a la cual no me atrevía a acercarme.

Humbert ya es un hombre de mediana edad, con un matrimonio francés fracasado a sus espaldas cuando llega a Estados Unidos. Poco después de llegar se une a una expedición al Canadá ártico donde trabaja como psiquiatra residente. Tras 20 meses en la fría tundra decide pasar el verano en Nueva Inglaterra pasando a limpio sus notas. Allí acaba hospedándose en casa de la viuda Charlotte Haze:

> Creo que lo mejor será describirla desde ahora, para acabar con ello. La pobre señora estaba entre los treinta y los cuarenta, tenía la frente brillante, cejas depiladas […]. Era a todas luces una de esas mujeres cuyas cumplidas palabras pueden reflejar un club del libro, o un club de bridge, o cualquier otro mortal convencionalismo, pero nunca su alma; mujeres desprovistas por completo de humorismo; mujeres absolutamente indiferentes, en el fondo, a la docena de temas posibles para una conversación en una sala, pero muy cuidadosas sobre las normas de tal conversación, a través de cuyo luminoso celofán pueden distinguirse sin esfuerzo apetitosas frustraciones.

Humbert descubre que Charlotte tiene una hija llamada Lolita y cae enseguida bajo el encanto de su «cariñito caliente y suave». Empieza a llevar un diario en el que registra observaciones sobre Lolita y los sentimientos que empieza a suscitar en él. En una ocasión entra a su cuarto:

> Cuando Lo inclinó sus rizos castaños sobre el escritorio ante el cual estaba sentado, Humbert el Ronco la rodeó con su brazo, en una miserable imitación de fraternidad; y mientras examinaba, con cierta miopía, el papel que sostenía, mi inocente visitante fue sentándose lentamente sobre mi rodilla. Su perfil adorable, sus labios entreabiertos, su pelo suave estaban a pocos centímetros de mi colmillo descubierto, y sentía la tibieza

de sus piernas a través de la rudeza de sus ropas cotidianas. De pronto, supe que podía besarla. Supe que me dejaría hacerlo, y hasta que cerraría los ojos, como enseña Hollywood.

Ya conocíamos la debilidad de Humbert por las niñas, pero esta alcanza su apoteosis con Lolita.

Mi único reparo contra la naturaleza era que no podía volver del revés a Lolita y aplicar mis labios voraces a su corazón desconocido, a su hígado nacarado, a las esponjas de sus pulmones, a sus graciosos riñones gemelos.

La sugerente comedia, perversa y enternecedora a la vez, de esta descripción liga hábilmente los verdaderos sentimientos de Humbert y nuestra complicidad en lo que está ocurriendo, en lo que leemos y en lo que, en cierto modo, participamos. Este extraño humor es un espejo: «¡Seres humanos atended!».

Humbert también registra en su diario lo mucho que le desagrada la madre de Lolita: «esa Haze». Pero Charlotte Haze se enamora de Humbert al que acaba revelando sus sentimientos en una carta:

Ahora, amado mío, vida mía, *mon cher, cher, cher, monsieur,* has leído esta confesión. Ahora lo sabes todo. De modo que te suplico: márchate enseguida.

Pero, como esperaba, Humbert se queda y se casan. Sin embargo, un día Dolores descubre su diario y comprende sus auténticos sentimientos hacia ella y su hija. Mortificada se enfrenta a Humbert: «Su rostro, desfigurado por la emoción, no era un espectáculo agradable para mis ojos». En pleno ataque de angustia sale corriendo de la casa y es atropellada accidentalmente. La gran habilidad y calculada destreza con la que Nabokov describe estas escenas tal como Humbert las recuerda resulta totalmente convincente. El lector se entera, a la vez, de la tragedia que está teniendo lugar y de su banalidad bajo la fría mirada de Humbert. Cuando Humbert recuerda estas escenas es muy consciente del maravilloso regalo que tiene sobre las rodillas. Es libre de tomar a Lolita, la tiene toda para él.

El testimonio de Humbert adopta la forma de una declaración ante un tribunal imaginario que debe juzgarle. Apela al tribunal intenta, ganárselo, lo engatusa, procura hacerse querer; y entonces nos damos cuenta de que *nosotros* componemos el tribunal. Aunque se supone que debemos juzgarlo en realidad nos convence. La juguetona prosa de Nabokov hechiza al lector hasta hacerle ver que, de alguna manera, también carga con una oscura culpa. Es humano al igual que Humbert. Como Montaigne, una vez más, queremos entender todo aquello de lo que es capaz un ser humano. Pero Nabokov va más allá de Montaigne: su prosa nos demuestra que se requiere muy poco esfuerzo para superar este rasgo de humanidad tan ajeno. Somos conscientes del goce puro que subyace a los sentimientos de Humbert. Vemos y tocamos su fuente inocente: todos lo hemos experimentado en nuestros años de preadolescencia. Y el modo en que Nabokov evoca no va dirigido exclusivamente a los varones. Hay alusiones explícitas a un lesbianismo de juventud. Nabokov evoca el despertar del instinto sexual antes de que este se dirija explícitamente al sexo opuesto. Lo horroroso es que Humbert es un hombre

de mediana edad que ha conservado la orientación sexual de un niño de doce años. Nabokov juega astutamente con los recuerdos que conservamos de esos tempranos sentimientos.

En otra escena, lamentablemente muy convincente, Humbert se dirige directamente a este tribunal imaginario y narra cómo Lolita y él se convirtieron en amantes. «¿La privé de su flor? Comprensivas damas del jurado, ni siquiera fui su primer amante». En una mezcla de débil defensa y gran penetración afirma:

> Si procuro describir esas cosas no es para revivirlas en mi infinita desdicha actual, sino para discernir la parte infernal y la parte celestial en ese mundo extraño, terrible, enloquecedor...

Puede que el origen de los sentimientos de Humbert fuera inocente y su pervivencia monstruosa; pero el objeto de tanto afecto tampoco es del todo inocente, como sabemos. Tiene sus propios hábitos juveniles que sorprenden al sofisticado Humbert. Por ejemplo:

> Era muy curiosa esa tendencia suya –que después persistió largo tiempo– a considerar cualquier caricia, salvo los besos en la boca, como una «bobería romántica» o «anormal».

Humbert es ingenuo de muchas formas diversas. Ha penetrado en el mundo sabio, pero inocente, de los preadolescentes norteamericanos. Hay mucha ironía en el libro, la trama da muchos giros y se basa en muchos trucos hasta el monólogo final de Humbert con el que acaba su testamento: «Y esta es la única inmortalidad que tú y yo podemos compartir, Lolita».

No puede sorprender que ningún editor norteamericano quisiera publicar *Lolita;* lo publicó Maurice Girodias de la Olympia Press de París. Girodias se valía de Olympia Press para publicar pornografía en inglés junto a algunas obras literarias arriesgadas de autores como Henry Miller, J. P. Donleavy y Samuel Beckett, que vendía a turistas estadounidenses que veraneaban en París. Como era de esperar, el iracundo Nabokov se peleó enseguida con Girodias, quien tardó mucho en pagarle y lo hizo con reticencia. Pero la publicación cumplió su propósito. Aunque luego las autoridades francesas prohibieran *Lolita,* al menos se había publicado y los editores norteamericanos empezaron a mostrar su interés por la obra. En 1958 Putnam publicó *Lolita* en Estados Unidos. El libro provocó la esperada indignación, pero muchas de las grandes figuras literarias y un público ávido defendieron la obra. Nabokov logró hacerse por fin un nombre en Norteamérica, obteniendo la fama y la fortuna que hacía tiempo creía merecer. En los años subsiguientes sería reconocido como uno de los mejores escritores del siglo XX. Hubo de abordar un tema tan sensacionalmente recalcitrante y crear una heroína carente de todo artificio artístico para que su arte llegara a las más altas cotas.

Por entonces Nabokov había terminado otras dos obras, su meticulosa traducción y anotación de *Evguene Oneguin* de Pushkin y una novela titulada *Pnin.* En ella narra los graciosos malentendidos en relación a un emigrado ruso distraído y algo excéntrico; un académico que intenta encajar en la vida universitaria norteamericana. Empieza con una descripción de Pnin que va un tren a Cremona, pero rápidamente nos enteramos de que «Pnim se había equivocado de tren». Muchas de las rarezas de Pnin son de Nabokov,

pero su habilidad y la fuerza narrativa del relato convierten a Pnin en una creación autónoma. Aun así refleja muy bien la forma de ser de Nabokov durante sus primeros años en Estados Unidos y es un buen pronóstico de lo que pudiera haber sido de no haber adquirido fama como escritor. El libro concluye con una nota circular, en la que se hace una referencia a «lo que ocurrió el día en que Pnin se disponía a hablar ante el Club Femenino de Cremona y descubrió que el texto que tenía ante sí era el de otra conferencia».

Pnin fue la última obra de ficción importante que Nabokov escribió en Norteamérica. En 1959 dio su última conferencia en Cornell y puso rumbo a Europa, donde se instaló en Suiza. El gran éxito de *Lolita* le había convertido en un hombre rico y ocupaba, con su esposa Vera, la planta más alta del Hotel Palace de Montreux, con vistas al lago Ginebra. (Antes había sido el hogar del actor ruso Peter Ustinov.) Por fin, tras haberse visto privado de su fortuna y propiedades familiares durante 40 años, Nabokov pudo vivir la vida de dispendio que siempre había deseado. Tenía chefs que le preparaban la comida y sirvientes de librea para atender a todas sus necesidades.

Allí Nabokov dio sus últimas pinceladas a la traducción de *Evguene Oneguin* y le visitó Edmund Wilson en persona, con quien en principio había pensado traducir esta obra. En el verano de 1960 Nabokov escribió el guion cinematográfico de *Lolita* para el director Stanley Kubrik, quien rodaría la película en la que James Mason haría gala de su propio y peculiar oscuro sarcasmo británico en el papel de Humbert. Nabokov empezó a escribir después la que sería su segunda gran obra maestra, *Pálido fuego.* Puede que parezca la obra más compleja de Nabokov, pues es un «poema de coplas épicas en 999 líneas» seguidas de un comentario y un índice que cubren unas seis veces ese número de páginas. Esto plantea un problema a quienes quieren leer la novela a la manera ortodoxa: de principio a fin. Para leer este libro hay que empezar por el poema y buscar las numerosas notas al final a medida que se va leyendo. Estas empiezan con una nota relativa a las líneas 1-4 de la primera página. Como bien se explica en el prólogo, la mejor forma de leer *Pálido fuego* es puramente funcional y tremendamente superficial: «se trata de comprar dos ejemplares del mismo libro y colocarlos uno junto al otro sobre una mesa cómoda». Las dificultades que esperan al lector de *Pálido fuego* son puramente funcionales y superficiales: en cuanto te sumerges en el libro la lectura brinda tanto gozo como debe haberle deparado a Nabokov escribirlo.

El poema central del libro, *Pálido fuego,* fue compuesto por el famoso poeta John Shade en los últimos 20 años de su vida, en julio de 1959, en su casa de New Wye, Appalchia, Estados Unidos de América. Tras la muerte de Shade su vecino, Charles Kinbote, logra convencer a la desconsolada viuda de que le entregue el manuscrito del poema y le ceda el control editorial de su publicación. Pronto se hace evidente que Charles Kinbote es implacable persiguiendo sus ambiciones y que está trastornado. Es el lector el que debe decidir hasta qué punto. Nos enteramos de que Kinbote es un homosexual que adoraba a Shade como a un héroe y le importunaba constantemente. Kinbote se convence a sí mismo de que el poema *Pálido fuego* de Shade trata de Kinbote mismo y de lo que Kinbote cree que fue su vida pasada como rey de Zembla.

Zembla es uno de esos nombres con resonancia que llaman a error en *Pálido fuego* (la novela). New Wye tiene, por ejemplo cierto parecido con «New Y», el estado de Nueva York, donde se encuentra Cornell, una universidad en la que enseñó Nabokov. El campus en el que viven Shade y Kinbote como vecinos se parece muchísimo a Cornell. Zembla también tiene sus propios ecos. Novaya Zembla es el nombre de una isla muy grande situada en la costa norte del Ártico ruso. El Zembla de los recuerdos (o fantasías) de Kinbote es una curiosa mezcla entre Rusia y Ruritania, donde Kinbote había reinado con el nombre de Carlos el Amado, pero había sido depuesto por una revolución. Kinbote describe, a su manera quejicosa y fantástica, sus aventuras para escapar de Zembla tras la revolución. Pero sus fantasías se ven minadas por una amenazadora realidad, que recuerda tanto a la vida de John Shade como a la del padre de Nabokov. Tras la huida de Carlos el Amado, las nuevas autoridades de Zembla contratan a un asesino llamado Gradus para que le mate. A medida que avanzamos en la lectura del poema y su comentario, vamos viendo cómo Gradus se acerca poco a poco a New Wye para cumplir su misión asesina.

Cuando Shade escribía su poema, Kinbote solía hacerle frecuentes visitas para contarle sus experiencias en Zembla. Kinbote se convence de que el poema está repleto de frecuentes referencias a Zembla y a las hazañas de Carlos el Amado. Ni que decir tiene que el poema no contiene ninguna referencia explícita a nada de esto, aunque Kinbote logre detectar hábilmente muchas referencias cifradas que explica con todo detalle en su comentario. A veces renuncia incluso a intentar descubrir estas referencias y se limita a contar su propia historia. El rampante egoísmo de Kinbote, sus desatados apetitos homosexuales y su enorme desdén hacia la vida corriente lo convierten en un guía hilarante, aunque no muy fiable, que nos conduce por el poema de Shade.

El poema mismo es a veces pedestre (cuando se hace eco de las pisadas de Gradus, que se acerca con sus pies planos) y tan ingenuo (cuando no está directamente inspirado en) como algunos de los de Byron:

> Un preterista: el que recoge nidos abandonados.
> Aquí estaba mi dormitorio, ahora reservado a los huéspedes.

En ciertos momentos, el poema se refiere a resonancias que van mucho más allá del conocimiento del autor e incluso de su ingenioso e infatigable comentarista:

> Fue un año de tormentas: el huracán Lolita barrió de Florida a Maine.

Esto suscita la siguiente nota escrita por Kinbote:

> Verso 679: Lolita
> En Norteamérica los ciclones importantes llevan nombres femeninos. El género femenino no es sugerido tanto por el sexo de las furias y las viejas harpías, como por una aplicación profesional general. […] No se ve claro por qué nuestro poeta eligió dar a su huracán de 1958 un nombre español poco usado (que se pone a veces a los loros) en lugar de Linda o Lois.

Este chiste privado despierta sus propios ecos que pasan directamente de Nabokov al lector sin recalar en ninguno de los personajes de la novela (una de sus bromas más adorables). Evidentemente, 1958 fue el año en el que se publicó *Lolita* en Estados Unidos. Se vendieron 100.000 ejemplares en las primeras tres semanas, la mayoría en la Costa Este: Nueva York, Filadelfia, Boston y Washington, lo que no es exactamente «de Florida a Maine». ¿Y cuál fue la única novela que vendió más? Ni que decir tiene que *Lo que el viento se llevó* (sin duda hay otros pequeños guiños que este autor es incapaz de apreciar).

El índice de Kinbote al final del libro da más información, que va de «A. Barón 286» a «Zembla, distante tierra nórdica». Es muy raro encontrar un índice tan repleto de pedantería poética. Es lo último que uno lee y remite al lector de vuelta a muchas páginas del texto que contienen referencias que suponen un reto aunque también intriguen. De manera que Nabokov no solo logra convencer al lector de que debería comprar dos copias del libro, sino que le obliga a reiniciar la lectura del libro una y otra vez hasta agotar su sentido. Kinbote registra todo esto en el prólogo:

> Aunque esas notas, con arreglo a la costumbre, vienen después del poema, se aconseja al lector consultarlas primero y luego estudiar el poema con su ayuda, releerlas naturalmente al seguir el texto y quizá, después de haber terminado el poema, consultarlas por tercera vez para completar el cuadro.

No es fácil exagerar las deliciosas bromas, los astutos juegos de manos y el goce puro que se experimenta leyendo *Pálido fuego.* ¿Acaso no es más que una enorme y muy divertida broma poético-pedante, nada más que la semblanza de una obra literaria seria? La concentración necesaria para mantenerse inmerso en el relato, pasando del poema a las notas una y otra vez, impide que uno plantee estas preguntas (que Nabokov seguramente hubiera considerado irrelevantes e innecesarias). ¿Acaso esta fantasía no tenía otro propósito que ser fantástica? (Nabokov, una vez más, hubiera pasado por alto esta pregunta.) Pero persistiremos. ¿Dispone *Pálido fuego* de tan sólida base? Sin duda sí, aunque se vea oscurecida por Shade, las Sombras (una organización que planea un regicidio) y las charadas. Hay fugaces semejanzas con la sobria realidad de Cornell, Rusia, la vida en el campus de Nabokov, etc., que hacen a la estructura seductoramente convincente, sin que por ello deje de ser más ligera que el aire. Además, el acercamiento gradual de Gradus le añade algo de eco autobiográfico.

No cabe duda de que a Nabokov le hubiera horrorizado una interpretación tan invasiva. En su opinión, una obra de arte no debería tener más propósito que su propia, maravillosa existencia. No ve la necesidad del análisis. Pero en el caso de *Pálido fuego* este tipo de preguntas dan peso a lo que, de otra forma, podría haberse tomado por la fruslería ligera de un genio, fragmentos sin conjunto, arte puro sin corazón. El mundo de *Pálido fuego* (la novela) es fantástico en su construcción y en sí mismo y las amarras de este globo de fantasía a veces se tensan. Dicho esto, cuesta no estar de acuerdo con el biógrafo de Nabokov, Brian Boyd.

> Desde el punto de vista de la belleza formal, puede que *Pálido fuego* sea una de las novelas más perfectas jamás escritas. Cada escena resalta con claridad meridiana aunque oscile de izquierda a derecha, del

significado a la locura, en el pozo de demencia que es la mente de Kinbote. Cada momento cómicamente inestable, nos reta a descubrir su lugar en lo que parece ser caos pero acaba siendo un orden consumado.

Dos años después de *Pálido fuego* se publicó, en cuatro volúmenes, la traducción anotada de *Evguene Oneguin* que Nabokov había acabado hacía tiempo. El primer volumen contiene la introducción del traductor, seguida de la traducción misma, que reduce la poesía alada de Pushkin a la prosa inglesa más común. Los volúmenes dos y tres constan exclusivamente de comentarios y apéndices. En el volumen cuatro hallamos el índice y la reproducción fotográfica del original en ruso de la obra. Los cuatro volúmenes tienen en total 1.900 páginas de las que solo 225 están dedicadas a la traducción en sí.

Tras haber leído *Pálido fuego* esta traducción parece una inmensa broma. Edmund Wilson, que esperaba ver un trabajo serio, se indignó y escribió una larga y crítica recensión en la *New York Review of Books.* De la siguiente cita podemos deducir el tono general:

El señor Nabokov tiene la costumbre de introducir cualquier obra de este tipo anunciando que él es único e incomparable, y que cualquiera que haya intentado hacer lo mismo que él es torpe e incompetente como lingüista y como académico. Suele implicar que se trata de una persona de baja extracción social con una personalidad ridícula. De ahí que Nabokov no debería quejarse si quien le recensiona señala sus debilidades, aunque intente hacerlo sin imitar sus malos modales literarios.

Esta recensión marcó el final de la larga amistad entre el novelista y el decano de los críticos estadounidenses. Nabokov replicó al artículo de Wilson echando mano a todas sus armas:

Los errores y falsos testimonios forman una serie ininterrumpida en este artículo; de hecho parece el reverso de lo artístico, lo que me lleva a pensar que quizá esté tejido así a propósito para que se vuelva coherente y pertinente reflejado en un espejo.

De lo que muchos no se dieron cuenta fue de que, así como *Pálido fuego* bien podía haber sido un ejemplo de alegre broma literaria, la traducción de *Evguene Oneguin* fue pensada como una obra de la mayor seriedad. Su traducción literal al inglés de Pushkin no se limitaba a reducir el gran poema en lengua rusa a una broma no poética por mero desprecio vandálico. Todo lo contrario, intentaba cubrir, en la medida de lo posible, el significado completo del original, procurando que no se perdiera nada al encajar el poema en versos en lengua inglesa. No buscaba poesía: para Nabokov la «poesía» era inseparable de la lengua rusa en la que se expresaba.

Y vosotras, jóvenes bellezas, que a altas horas de la noche viajáis sobre el pavimento de San Petersburgo en *droshkies*…

Las notas están repletas de una pedantería extrema y de oscuras elucidaciones, como, por ejemplo, las siguientes líneas que se refieren a los versos citados antes:

Las «jóvenes bellezas», *krasotki molodie,* son cortesanas en torno a las que vividores elegantes revolotean

en ligeros carruajes abiertos. Este tipo de carruaje se denominó en Inglaterra *droitzschka,* pero en la década de 1830, se lo conocía en Londres como «drosker» o «drosky», es decir, casi recuperó su nomenclatura original: *drozhki*...

De hecho, estas líneas constituyen menos de la mitad de la nota completa, que prosigue ofreciendo hasta tres palabras diferentes para «jóvenes bellezas» que Pushkin había utilizado en borradores previos. También nos dice de dónde eran las chicas (sobre todo de Riga y Varsovia) y da soluciones a problemas de nomenclatura adoptadas por otros «escritores del siglo XVIII, entre ellos Karamzin». Esta nota es uno de los comentarios cortos.

Todo este aparato crítico cumplía su propio y muy ambicioso propósito. Los soviéticos habían arrasado la Rusia que Nabokov conociera durante su infancia y sus primeros años de adulto. Habían hecho lo posible por destruirla, hasta el punto de reescribir la historia cuando era necesario. Occidente había sido cómplice de este vandalismo histórico, condenando a la Rusia presoviética por considerarla una tiranía indigna de suscitar una mínima simpatía. Las notas de Nabokov a *Evguene Oneguin* eran un intento de recrear y preservar cada detalle del agonizante cuadro del mundo de Pushkin que era capaz de recordar. Era una obra llena de amor y de recuerdos consignados con una incansable erudición. Las siguientes líneas pueden ayudarnos a entender lo que Nabokov creía haber logrado con su libro: «Seré recordado por *Lolita* y por mi trabajo sobre *Evguene Oneguin*».

Como corresponde a tan vasta ambición, la siguiente obra de ficción de Nabokov fue muy larga y aún más ambiciosa, aunque al final se convertiría en su obra más ligera. *Ada* (en realidad *Ada o el ardor: una crónica familiar*) es una novela de 580 páginas en la que se narra el profundo y duradero amor entre Ada y Van, que comienza como un romance adolescente y se prolonga hasta la vejez de ambos. Pretende ser un relato persuasivo y está lleno de adorables toques nabokovianos. Ada y Van son hermanos y la novela se desarrolla en su propia seductora realidad, en un mundo denominado Antiterra, que se parece mucho al nuestro pero se ha alterado, casi por capricho, para acoger las fantasías históricas, geográficas y tecnológicas del autor. Antiterra está repleta de muchos guiños irónicos y bufonescos y de multitud de referencias a nuestro propio mundo; a veces parece una antimetáfora de Rusia. El lenguaje en el que se describe este mundo y a sus habitantes es muy denso y contiene todas las aliteraciones, bromas, juegos de palabras y artificios (más bien trucos) de Nabokov.

Inteligencias débiles identificaron la noción de un planeta Terra con la de otro mundo, y ese otro mundo se confundió no solamente con el «Otro Mundo» (del Siglo Futuro), sino con el mundo real, tal como existe en su totalidad en nosotros y fuera de nosotros.

O:

La pobre Aqua, cuya imaginación era fácil presa de las chifladuras de maniáticos y cristianos, se representaba vívidamente un paraíso de salmista de segunda fila, una futura América de edificios de alabastro de un centenar de plantas, de ciudades como almacenes de muebles atestados de altos armarios roperos pintados de blanco y neveras de tamaño más modesto.

Nabokov intentaba justificar todo esto con ayuda de algunas notas que añadió al final de la edición de bolsillo. Iban firmadas por Vivian Darkbloom (un anagrama de Vladimir Nabokov) y afirma en ellas: «No pretendo ser superficial e irónico ni grotescamente oscuro, sino expresar lo que siento y pienso con la mayor sinceridad y sentido de la percepción posibles». El defecto de la novela está presente en esta justificación y procede de la última palabra: «percepción». En la mayor parte de la novela la percepción ha de basarse en una realidad externa inalterable. *Ada* tiene lugar en un mundo ordenado según las fantasías de Nabokov, y su visión de este espacio resulta tan apabullante en sus descripciones que lo hace enteramente suyo.

Ada se publicó en 1969 y causó sensación. Era el típico libro del mes que elegiría cualquier club de lectores y *Playboy* lo publicó por partes. Nabokov apareció en la portada de la revista *Time* y vendió los derechos de la película por medio millón de dólares (el contrato contenía una cláusula hábilmente negociada en la que se especificaba que Nabokov se reservaba el derecho de subir el precio si lo consideraba oportuno). Le hicieron entrevistas y Nabokov participaba en ellas a su manera habitual. Le mandaban las preguntas antes y él escribía respuestas para las que consideraba dignas de su atención. En una de estas respuestas afirmaba: «No he conocido nunca mente más lúcida, más solitaria o más equilibrada que la mía». Esta frase describe a la perfección al autor de *Ada,* aunque la lucidez bien pueda ser autorreflexión y la soledad la del solipsista.

La mayoría de los recensores de *Ada* estaban estupefactos primero y horrorizados después. Al fin Nabokov había sucumbido al autoembrujo que llevaba siendo una amenaza para su brillante talento desde hacía tiempo. A él no pareció interesarle, ya tenía setenta y tantos años. Durante una visita de su hijo Dmitri, que se había convertido en un cantante de ópera famoso, Nabokov le confió que ya había cumplido todos sus sueños como escritor.

Pocos se lo negarían. Al autor de novelas tan suyas y a la vez tan diferentes entre sí, como *La defensa, Pnin, Lolita, Pálido fuego,* y esa magnífica biografía que es *Habla, memoria,* se le pueden perdonar algunos fallos. Muy pocos autores del siglo XX, si es que hay alguno, pueden alardear de haber escrito tantas obras maestras. Al usar el inglés, Nabokov transformaba la lengua haciéndola enteramente suya. Le iba a su carácter como un guante: su compleja articulación, sus florituras y guiños, encajan perfectamente con la complejidad de su mente de hechicero. Cada juego de manos cuadra con cada adorable artificio del pensamiento como una extensión sigue a otra y cada obra maestra a la anterior. Ninguna lista de maestros del siglo XX estaría completa sin él.

Epílogo

Vladimir Nabokov murió en Montreux, Suiza, el 2 de julio de 1977, a la edad de 78 años. Su esposa Vera, compañera de siempre y su adversaria en ajedrez, nunca había dudado de su genio e incluso salvó el manuscrito de *Lolita* de las llamas; murió en el Montreux Palace 14 años después que su marido en 1991.

Por entonces ya había ocurrido lo impensable. El régimen soviético había caído y Rusia había entrado en un tormentoso periodo posrevolucionario, que bien podía haber tenido lugar tres cuartos de siglo antes si el gobierno indeciso pero democrático del que formara parte el padre de Nabokov no hubiera sido derrocado a la fuerza por Lenin. La traducción al ruso de *Lolita* que Nabokov realizara personalmente ya se vendía en Rusia. Muchos consideraron esta obra de arte un tesoro nacional, otros dijeron que estaba escrita en un ruso que era casi imposible de entender. «Es demasiado moderno y pasado de moda a la vez, como en Pushkin.» Sin duda a Nabokov le hubiera gustado especialmente esta idea.

San Petersburgo ha recuperado su antiguo nombre tras los años grises en los que fue Petrogrado primero y Leningrado después, aunque ya no es la capital. La casa de la familia Nabokov en la calle Morskaya (hoy Herzen) sigue existiendo, al igual que la finca porticada de la propiedad de Rozhestveno que Nabokov heredera de su tío Vasily, aunque el edificio actualmente está en ruinas debido a un incendio ocurrido durante la era soviética.

Cronología de la vida y época de Nabokov

1899	Nace Vladimir Vladimirovich Nabokov en San Petersburgo, Rusia, el 23 de abril (calendario moderno)
1905	El 22 de enero, «Domingo sangriento», los soldados zaristas disparan a manifestantes ante el Palacio de Invierno de San Petersburgo
1906	Eligen al padre de Nabokov miembro de la primera Duma (Parlamento)
1908	Encarcelan al padre de Nabokov durante tres meses por hacer caso omiso del decreto del zar que disolvía la Duma
1914	Estalla la Primera Guerra Mundial. Rusia se alía con Francia y Gran Bretaña contra Alemania y Austro-Hungría
1916	Muere el tío de Nabokov dejándole la propiedad de Rozhestveno y una considerable fortuna
1917	Revolución de febrero. El zar abdica y el padre de Nabokov obtiene un cargo importante en el gobierno provisional. El 7 de noviembre (calendario moderno) Lenin y los bolcheviques toman el poder y empieza en Rusia la Revolución comunista. Nabokov y su familia se trasladan al sur, a Crimea, que aún sigue en manos de los rusos «blancos» (no revolucionarios). Rusia se retira del escenario de la Primera Guerra Mundial
1918	Fin de la Primera Guerra Mundial en Europa occidental
1919	El Ejército Rojo derrota al Ejército Blanco en Crimea. Nabokov y su familia huyen de Rusia viajando desde Sebastopol a Estambul y de ahí a Atenas y Londres. Nabokov se matricula en el Trinity College de Cambridge; su familia se muda a Berlín
1922	28 de marzo. Asesinan al padre de Nabokov en una reunión política pública. Nabokov se licencia en Cambridge y se promete a Svetlana Siewert de Berlín. Traduce al ruso *Alicia en el país de las maravillas*
1923	Ruptura de su compromiso con Svetlana Siewert. Conoce a Vera Slonim
1925	Se casa con Vera Slonim
1926	Publica su primera novela, *Mashenka*
1928	Publica *Rey, Dama, Valet*
1929	Se publica *La defensa,* por partes, en una revista rusa. El crack de Wall Street acaba en la Gran Depresión que persiste durante toda la década de los treinta. Expulsan a Trotski de Rusia y Stalin intensifica el programa de colectivización causando hambrunas en la

región del Volga. Diaghilev muere en Venecia dejando al Ballet Ruso al borde de la quiebra

1932 Nabokov escribe *Desesperación*

1933 Hitler se hace con el poder en Alemania

1934 Nace el hijo de Nabokov, Dmitri

1937 Enero: Nabokov abandona Alemania y se instala en Francia. Tiene una aventura con Irina Guadini

1938 Nabokov empieza a escribir su primera novela en inglés, *La verdadera vida de Sebastian Knight*

1939 Muere en Praga la madre de Nabokov y este no puede asistir a su funeral. Estalla la Segunda Guerra Mundial en Europa

1940 Alemania invade Francia. Nabokov se va con su familia a Estados Unidos. Primer encuentro con Edmund Wilson

1941 Primer empleo en el Wellesley College. Primer viaje en coche por Estados Unidos

1942 Trabaja como entomólogo en el Museo de Harvard

1945 Nabokov y su esposa se convierten en ciudadanos estadounidenses

1948 Nombran a Nabokov profesor de literatura rusa en Cornell

1953 Acaba de escribir *Lolita*

1955 Olympia Press de París publica *Lolita*

1957 Publicación de *Pnin*

1958 Se publica *Lolita* en Norteamérica

1959 Nabokov deja Cornell y navega a través del Atlántico para instalarse definitivamente en Europa

1960 Escribe el guion cinematográfico de *Lolita* para Stanley Kubrik

1961 Se muda al Hotel Palace de Montreux

1962 Se estrena la película *Lolita* en Nueva York. Publicación de *Pálido fuego*

1964 Publicación de la traducción que hiciera Nabokov de *Evguene Oneguin* de Pushkin

1965 Publicación de la recensión de Edmund Wilson sobre *Evguene Oneguin* y espectacular pelea con Nabokov. Nabokov traduce *Lolita* al ruso

1967 Publicación de la autobiografía de Nabokov *Habla, memoria*

1974 Publicación de *¡Mira los arlequines!*

1977 Muere en Suiza a los 78 años de edad

Lecturas recomendadas

Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years,* Princeton University Press, 1993 [ed. cast.: *Vladimir Nabokov: Los años rusos,* Anagrama, 1992]. Se trata del primer volumen de la exhaustiva biografía de Boyd, quien pretende que sea la biografía «definitiva». Que eso sea posible con la vida de Nabokov ya es otra cuestión. Contiene mucho material fascinante, gran parte del cual hubiera suscitado la desaprobación del maestro.

Bryan Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years,* Princeton University Press, 1992 [ed. cast.: *Vladimir Nabokov: Los años americanos,* Anagrama, 2006]. Es el segundo volumen de la gran biografía de Boyd. Aquí pisa terreno americano, mucho más firme, pues cuenta con muchas fuentes aun vivas y una enorme cantidad de documentación sobre esta vida fascinante.

Andrew Field, *Nabokov: His Life and Art,* Little Brown, 2000. Field acabaría siendo un buen amigo de Nabokov antes de la inevitable ruptura. Es una obra crítica muy inteligente que tiene la ventaja de contar con el relato de los encuentros del autor con Nabokov.

Andrew Field, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov,* Book Sales, 1992. Andrew Field tuvo el coraje de publicar su biografía crítica de Nabokov en vida de este y pagó por ello granjeándose las iras del escritor (a pesar de lo mucho que fascinaban las biografías a Nabokov se refería al género como «psicoplagiarismo», un término muy interesante y revelador cuando se lo analiza). La segunda edición de *VN* de Field es complementaria y saca a la luz algunos trapos sucios.

Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature,* Harcourt Brace Jovanovich, 1980. Estas clases hacen referencia a muchas de las grandes figuras europeas como Kafka, Joyce y Flaubert, casi todos los autores favoritos de Nabokov. Aun así les hace algunas críticas indirectas y muy divertidas. Los ejemplos de preguntas de examen incluidos al final no tienen precio.

Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature,* Harcourt Brace, 1981 [ed. cast.: *Curso de literatura rusa,* Ediciones B, 2009]. Se trata de clases muy tendenciosas, por no decir excéntricas, en las que Nabokov dejaba perplejos a sus estudiantes, de los que se esperaba que se entretuvieran pero no que estuvieran de acuerdo. Sus opiniones sobre los autores que no le gustaban, como Dostoievski, son comedia de altos vuelos.

Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited,* Vintage, 1989 [ed. cast.: *Habla, memoria,* Anagrama, 2011]. Una de las mejores obras de arte de Nabokov. Pero ese es justo el problema; como biografía es excesivamente selectiva. Sin embargo,

entre las volátiles líneas de mariposas cabe discernir las picaduras de avispa de la realidad. En todo caso es un libro delicioso de leer de principio a fin (acaba justo cuando está a punto de embarcar hacia Estados Unidos).

Vladimir Nabokov, *Strong Opinions,* Vintage, 1990 [ed. cast.: *Opiniones contundentes,* Taurus, 1977]. Colección de entrevistas, comentarios, cartas y artículos de Nabokov. En el caso de cualquier otro hubiera sido como rebañar el plato, pero afortunadamente era un maestro del estilo. Enviaban a Nabokov por adelantado las preguntas que iban a plantearle en las entrevistas y después se publicaban por escrito las respuestas. En palabras del mismo Nabokov no había que confundir una «entrevista» con «una conversación entre dos seres humanos normales».

BECKETT
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Beckett

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro

La obra de Samuel Beckett provoca reacciones apasionadas. Lectores y público o reverencian al autor o consideran que escribe un montón de sinsentidos pretenciosos. Pero siempre habrá una generación de jóvenes lectores para su filosofía del pesimismo, capaz de hacer aflorar las burbujas de jabón arco iris de la ilusión y dejarnos parpadeando, contemplando con ojos penetrantes la implacable realidad. El derrotismo de Beckett no fue una elección fácil: tenía hierro en el alma y el humor burlón de quienes son capaces de sobreponerse a la mala fortuna y nunca admiten la derrota final.
En *Beckett en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece un relato tan conciso como experto sobre la vida y obra de Beckett, y explica su influencia sobre la literatura y la lucha del hombre para entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Beckett in 90 minutes

© Paul Strathern, 2005

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

Introducción

En 1946 Beckett se encontraba de vuelta en Irlanda viviendo con su reprobadora madre. Había dejado París porque no tenía dinero para vivir en su ciudad predilecta. Se acercaba a los cuarenta y debía afrontar la perspectiva de su completo fracaso. Todos sus sueños de juventud se habían quedado en nada. Solo le habían publicado algunas piezas sueltas en revistas poco importantes y tenía en el mercado una única novela. A los lectores les había pasado prácticamente desapercibida y la mayor parte de las copias se habían liquidado. Durante la guerra había escrito otra novela sintiendo que al fin llegaba a alguna parte. Pero sus editores acababan de rechazarla; decían haber experimentado «cierta perplejidad» al encontrarla «salvaje e ininteligible». En su opinión no había posibilidad alguna de publicarla.

Aunque este rechazo le hiriera profundamente, en el fondo Beckett tampoco estaba satisfecho de su trabajo. Sospechaba que no iba por buen camino. Algo faltaba, algo le eludía, evitando que lograra todo aquello de lo que era capaz. La promesa que le hiciera nada más y nada menos que el mismísimo James Joyce no se había cumplido.

Beckett no sabía qué hacer y empezó a beber mucho en los bares de Dublín. Por las noches recorría las calles ebrio, perdido en sus pensamientos. Una noche se encontró de pie al final del malecón de piedra del puerto de Dún Laoghaire. Años después evocaría ese momento en una primera versión de su obra *La última cinta de Krapp,* en la que la voz grabada de Krapp relata de forma inconexa:

> Espiritualmente, un año de lo más negro y pobre hasta aquella memorable noche de marzo, en el extremo del muelle, bajo el ventarrón, jamás lo olvidaré, en que todo se me aclaró. Al fin, la revelación. Me imagino que esto es, sobre todo, lo que debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor esté concluida y ya no quede sitio en mi memoria, ni frío ni cálido, para el milagro que […] para el fuego que la abrasó. Lo que entonces vi de repente, fue que la creencia que había guiado toda mi vida, es decir […] grandes rocas de granito y la espuma que brillaba a la luz del faro, y el anemómetro que daba vueltas como una hélice; veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había rechazado encarnizadamente era, en realidad, mi mejor […] indestructible asociación, hasta mi disolución de tempestad y noche en la luz del entendimiento y el fuego […].

Beckett se dio cuenta de que llevaba mucho tiempo buscando en el lugar equivocado, en la dirección incorrecta. En vez de intentar adaptarse al mundo que le rodeaba, debería haberse centrado en su mundo interior, en «la oscuridad contra la que había luchado para que no le engullera». Joyce había llegado todo lo lejos que se podía llegar en «la dirección de saber más, de controlar el material». Pero Beckett se dio «cuenta de que mi propio camino estaba en el empobrecimiento, en la falta de conocimiento, en la necesidad de eliminarlo, en restar más que en sumar». No escribía sobre los grandes logros intelectuales de la condición humana, sino sobre su falta de esperanza, su desesperación, el elemento triste y ridículo de su fracaso ineludible, todo aquello que él conocía tan bien. A partir de entonces a Beckett ya no le importaría escribir cosas «salvajes e ininteligibles». Expresaría la desconexión de su voz interior que había

experimentado hasta entonces en el largo viaje de su vida.

Vida y obra de Beckett

Samuel Beckett nació un Viernes Santo, 13 de abril de 1906, en Foxrock, un suburbio de clase media al sur de Dublín situado entre las montañas Wicklow y el mar de Irlanda. Descendía de hugonotes, es decir, de protestantes que escaparon de las persecuciones de los católicos franceses a finales del siglo XVIII. Pero hacía ya tiempo que los Beckett se sentían plenamente irlandeses. La familia formaba parte de la próspera minoría protestante de Irlanda, a su vez parte de Gran Bretaña. Los ancestros de Beckett no tenían inclinaciones artísticas que sepamos, con la posible excepción de su abuela paterna, Fannie, cuya sensibilidad insatisfecha la empujó a la bebida. Según la leyenda familiar solía encerrarse en su cuarto durante días y días, o pasear por ahí con un loro sobre el hombro que chillaba de celos cuando cualquiera besaba a Fannie.

William Beckett, el padre del escritor, era un filisteo jovial que hizo una considerable fortuna como constructor y especulador inmobiliario. Beckett tenía buenos recuerdos de su padre, con el que daba largos paseos por la campiña yerma, sin árboles, de las cercanas montañas Wicklow. Pero el progenitor dominante en la vida de Beckett fue su madre, May, una mujer alta, de cara larga y carácter difícil que descendía de una familia de terratenientes arruinada. Quienes la conocieron coincidían en que había algo raro en ella, algo que no acababa de encajar en su papel de ama de casa de suburbio convencional. Padecía insomnio y mandó quitar las alfombras de la planta superior para poder oír los pasos de cualquier fantasma que se aproximara. Sin embargo, no era demasiado excéntrica en otros aspectos, aunque era famosa por una obstinación que al parecer su segundo hijo, Samuel, había heredado. El hermano mayor de Beckett, Frank, había salido a su padre, pero pronto se hizo evidente que Samuel era psicológicamente mucho más complicado, algo que a él le desagradaba tanto como a los demás. El resultado fue que se convirtió en un niño solitario, tanto por inclinación como por las circunstancias.

Al joven y reservado Beckett le fue sorprendentemente bien en la escuela, pues tenía buenas dotes intelectuales y destacaba en deportes a pesar de su mala vista. Llevaba gafas redondas de borde metálico desde muy pequeño y las usaría toda su vida. En 1920, a los catorce años, entró en el internado Portora Royal, un colegio privado protestante en la provincia del Úlster, que más tarde se convertiría en Irlanda del Norte. En 1922, Irlanda obtuvo la independencia, pero el Norte de Irlanda optó por seguir siendo parte de Gran Bretaña. Hubo una guerra civil en el Estado Libre de Irlanda entre las dos facciones católicas. Beckett era un colegial y no se enteraría de gran parte de estas cosas, pero sin duda debe haber sido consciente de las revueltas que estaban teniendo lugar. Es difícil saber exactamente qué traumas pudo provocar en Beckett este trasfondo histórico que dejaría una honda huella en su contemporáneo, también irlandés y protestante, el pintor Francis Bacon.

La nueva Irlanda independiente era un país desesperadamente pobre y lleno de problemas, en el que la Iglesia católica tenía un peso enorme y prohibía la

anticoncepción. Las familias eran numerosas, lo que no contribuía a aliviar la pobreza de la población católica mayoritaria. Muchos emigraron a Gran Bretaña o Norteamérica por necesidad o ambición, dejando atrás familias tristes y abandonadas. Aunque Beckett nunca vivió en la pobreza en su patria, los personajes, oprimidos y sin esperanza que forman parte de su obra de ficción hubieran podido salir de cualquier calle de Dublín (aunque Beckett solía situarlos en escenarios más cercanos a las Montañas Wicklow). Puede que el hombre poco acomodaticio que había en Beckett fuera un lejano descendiente literario de ese «pobre animal desnudo y bífido» que viera el rey Lear de Shakespeare en la tierra maldita, pero los personajes de la obra de Beckett también son gente real, caracteres sin esperanza pero con mucho humor negro labrados por una desesperación auténtica.

A los 17 años enviaron a Beckett al Trinity College de Dublín, donde estudió lenguas modernas (inglés, francés e italiano). Allí adquirió una gran afición por la cerveza, que consumía en grandes cantidades, y una sed comparable de literatura y filosofía. Al final de su cuarto año obtuvo un puesto en el equipo de críquet de la universidad e hizo con él una corta gira de verano jugando contra estudiantes de otros condados ingleses. (Describió estos partidos en *Wisden,* la biblia de los aficionados al críquet, siendo el único Premio Nobel cuyo nombre ha aparecido en sus augustas páginas.)

En los exámenes finales Beckett obtuvo la medalla de oro al mejor alumno. Salió de la universidad siendo un joven torpe que como se decía por Dublín, no sin cierta ironía, «había sido educado más allá de su inteligencia». Al igual que a su héroe-filósofo, Descartes, le costaba levantarse antes del mediodía, lo que no casaba bien con su nuevo empleo como maestro en el Campell College de Belfast, una institución para hijos de familias de clase media del Úlster parecida a Portora. Como a muchos otros estudiantes, le desagradaban profundamente los amables asnos que constituían el profesorado y el alumnado; ellos a su vez le consideraban un joven engreído y arrogante. La gota que colmó el vaso fue una amonestación más del desesperado director, quien le recordó que esos estudiantes a los que trataba con tanto desprecio eran «la crema del Úlster». «Cierto», replicó Beckett, «ricos y gordos». Cogió el siguiente tren a Dublín; lo sorprendente es que aguantara dos semestres.

Afortunadamente sus buenas calificaciones del Trinity College le permitieron solicitar un puesto de intercambio como *lecteur* de la prestigiosa École Normale Supérieure de Francia que le permitiría vivir dos años en París. Nada podía haber gustado más a Beckett. En pocos meses estaba perfectamente instalado en un pequeño cuarto de la *Rive Gauche,* llevaba boina y tenía los dedos amarillentos de la nicotina de los cigarrillos Galois, un tabaco realmente fuerte. Bebía enormes cantidades de vino tinto barato en los bares del Barrio Latino. Aunque cumplía puntualmente sus obligaciones tutoriales en la École, no parece haberse relacionado mucho con los estudiantes entre los que se encontraban Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, por entonces los estudiantes más brillantes de filosofía. Pero sí conoció a James Joyce, que había publicado *Ulises* hacía seis años y ya era considerado en ciertos círculos el mejor escritor moderno de Irlanda. El joven, brillante e impresionable Beckett quedó apabullado por un Joyce, también

brillante y muy manipulador, que enseguida le puso a hacer recados y a desempeñar labores de secretario.

En 1929 Beckett publicó un ensayo en un libro colectivo en el que alababa la obra de Joyce y se embarcó en la traducción al francés de parte de la nueva novela de este: *Finnegan's Wake.* Beckett llegó incluso a ayudarle en la composición de esta difícil obra modernista, tomando al dictado las palabras del autor. Mientras lo hacía ocurrió algo muy curioso. En una ocasión, mientras Beckett leía a Joyce el pasaje que acababa de dictarle, la prosa de Joyce, profundamente alusiva, incluía la palabra «entra», que Joyce no recordaba haber dicho. Tras una discusión al respecto, Joyce recordó que en algún momento alguien había llamado a la puerta y él debió decir «entra». La anécdota gustó tanto a Joyce que decidió dejar intacta la copia de Beckett. Encontramos fácilmente accidentes de este tipo en *Finnegan's Wake:*

> Not a sound falling, Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and the leaves. The woods are fond always. As were we their babies in. And robins in crew so. It is for me goolden wending. Unless? Away! Rise up man of the hooths, you have slept so long! Or is it only so mesleems?[1].

Por entonces esto era la culminación de la prosa modernista. El joven intelectual Beckett estaba extasiado con la riqueza de las alusiones literarias. Era algo que no podía dejar de admirar y que tal vez un día intentara emular.

A pesar de su timidez, Beckett se había convertido en un joven atractivo. La hija de Joyce, Lucia, emocionalmente inestable, se enamoró enseguida de este hombre alto y taciturno que visitaba el apartamento de Joyce con regularidad. Beckett hizo lo que pudo por no corresponderla, pero al parecer el episodio contribuyó a un colapso nervioso que tuvo la chica algunos años después. También generó cierto distanciamiento con Joyce, aunque la influencia de este sobre las ideas de Beckett fuera más evidente que nunca. Beckett decidió ser escritor y empezó a escribir poemas. Era una poesía joyciana, muy alusiva, con oscuras referencias a todo tipo de escritores en diversas lenguas.

En 1930, una rica heredera, Nancy Cunard, patrocinó un premio de poesía para quien fuera capaz de escribir un poema sobre el tiempo en menos de cien líneas. Beckett se enteró la noche en que finalizaba el plazo de entrega y se quedó despierto hasta la tres de la madrugada escribiendo un poema titulado *Whoroscope,* basado indirectamente en la vida de Descartes. Empieza así:

> ¿Qué es esto?
> ¿Un huevo?
> Por los hermanos Boot, apesta a fresco.
> Dáselo Gilliot

En las páginas de notas al final del poema explica que a Descartes «le gustaban las tortillas hechas con huevos que tuvieran entre ocho y diez días», que «en 1640 los hermanos Boot refutaron a Aristóteles en Dublín» y cómo «Descartes pasaba los problemas de geometría analítica más fáciles a su mayordomo Gilliot». *Whoroscope* sigue así durante unas noventa y ocho líneas, llenas de referencias, pero carentes de toda

coherencia, con sentido hasta el punto del sinsentido. Esta combinación de arrogancia, erudición, oscuridad y modernidad ganó el premio de Nancy Cunard quien lo publicó en su editorial Hours Press.

A pesar de este pequeño éxito Beckett siguió siendo un individuo claramente solitario, poseído por una profunda y creciente perplejidad psicológica que acababa en depresiones y hondo sufrimiento. Fue por entonces cuando descubrió al filósofo alemán y misántropo del siglo XIX, Schopenhauer, cuyas obras están imbuidas de un profundo pesimismo. Según Schopenhauer el mundo es mera representación, un ilusorio velo de maya sostenido por una voluntad malvada. Beckett se convirtió a lo que denominaba «la justificación intelectual de la infelicidad» en Schopenhauer. La humanidad estaba destinada a sufrir: había que aceptarlo y no negarlo alegando algún tipo de defecto psicológico. Más tarde Beckett escribiría que cuando descubrió a Schopenhauer «fue como abrir una ventana en medio de la niebla».

En 1930 se le acabó la beca de *lecteur* y Beckett hubo de volver a Dublín, donde aceptó con reluctancia un puesto de maestro en su antigua *alma mater,* el Trinity College. Algunos de sus amigos habían llamado la atención de un editor londinense, quien encargó a Beckett un libro. Quería un monólogo crítico sobre Proust, el autor de la larguísima novela de memorias, *En busca del tiempo perdido.* La monografía de Beckett rebosa melancolía schopenhaueriana. «No hay forma de escapar del ayer porque el ayer o nos ha deformado o lo hemos deformado nosotros.» Pero en medio de estos despliegues de erudición y de sus intentos por captar al gran escritor francés, Beckett logra centrar su lenguaje en unos cuantos epigramas sucintos. «La realidad sigue siendo una superficie hermética, tanto si nos aproximamos a ella con la imaginación como empíricamente.» «Para Proust, como para un pintor, el estilo es más una cuestión de visión que de técnica.» En su *Proust,* Beckett intentó plasmar sus ideas sobre el arte de escribir de forma más pertinente aunque más indirecta.

> La tragedia no se ocupa de la justicia humana. La tragedia es una expiación, pero no la expiación miserable, organizada por los tunantes para los tontos, que sigue a la violación codificada de un acuerdo local. La figura trágica representa la expiación del pecado original, del pecado original y eterno […] el pecado de haber nacido.

Tras cuatro semestres de docencia en el Trinity College, Beckett decidió que no podía seguir allí. A pesar de sus profundos conocimientos académicos sabía que el mundo de la academia no era para él. Para consternación de sus padres y colegas, dimitió. Tenía 26 años, cada vez se sentía más deprimido y era prácticamente incapaz de desempeñar un empleo. Su madre le hacía reproches, su padre intentaba sacarlo del atolladero. Empezó a beber mucho; sus padres le dieron algo de dinero y volvió a París donde empezó a escribir una novela. Se trataba de *Sueño con mujeres que ni fu ni fa.* Su protagonista se llama Belacqua, y está basado en un personaje de la *Divina comedia* de Dante que se encuentra en el purgatorio por el pecado de pereza. La novela se basa en episodios de la vida de Beckett y es evidente que Belacqua es Beckett mismo. Contiene diversos episodios con ocasionales divagaciones intelectuales intercaladas. Al final, el mismo

Beckett hubo de admitir que su novela era un fracaso, aunque acabaría salvando la sección de un cuento corto titulada «Dante y la langosta». La descripción de la decrepitud física y la incoherencia mental del Belacqua de esta historia es una primera intuición de algunos de los temas más logrados de las obras posteriores de Beckett. También vislumbramos algo del humor oscuro e irónico característico de este autor, como por ejemplo: «Su tía estaba en el jardín ocupándose de cualquier flor que muriera en esa época del año».

En 1933 murió el padre de Beckett dejándole unos ingresos escasos pero regulares, lo justo para que pudiera ir tirando. Durante unos cuantos meses viajó por Europa recorriendo Alemania y Francia, durmiendo en hostales baratos, deambulando por diversas ciudades y visitando galerías de arte. Mientras, escribió varios cuentos y poemas. En las cartas que escribió a sus amigos parece oscilar entre la depresión y el desafío bullicioso. (Cuando comentaba cosas sobre el mundo literario que había rechazado sus obras solía adoptar el segundo de los tonos. Se refería a los críticos como «contadores»; los conocidos editores londinenses Chatto & Windus se convirtieron en «Shatton y Da-cuerda».) Vivía más aislado que nunca.

Beckett acabó en Londres y alquiló una habitación barata en Chelsea, en un distrito cuyo nombre, Fin del mundo (World's End), le venía como anillo al dedo. Allí inició un periodo de psicoanálisis y asistió con su terapeuta a una conferencia de Jung en la que este explicaba que no existía la unidad de conciencia, pues esta se fraccionaba en complejos separados con su propio ego, hasta el punto de que «hablan en voces que son como las de personas concretas». En un momento dado Jung comparó a la conciencia con esferas, unas dentro de otras, que se iban oscureciendo progresivamente siendo la más oscura la del núcleo de la mente que contiene el inconsciente personal y colectivo. Afirmó que cuando la mente relajaba su autonomía consciente, el inconsciente iba cobrando fuerza hasta dirigir a la mente consciente. Y en ese momento el individuo se convertía en «víctima de una nueva actividad autónoma que no brota de su ego, sino de la esfera oscura». Estas interpretaciones tuvieron una gran y duradera influencia sobre Beckett, pero ninguna como la afirmación de Jung de que «ciertas personas sufren por el hecho de no haber nacido en realidad nunca». Beckett se fue identificando con este diagnóstico hasta integrarlo en sus obras más profundas.

Más tarde Beckett diría: «Odio Londres». Se sentía alienado y solo. Su acento le identificaba como irlandés y existían muchos prejuicios contra ellos. Era incapaz de relacionarse con otros escritores ingleses conocidos suyos y tras dos malos años decidió que había llegado la hora de «desconectarse de Londres». Volvió a Irlanda a vivir con su madre, quien curiosamente había sido una de las razones por las que había empezado a psicoanalizarse. Su relación era muy íntima y muy difícil. El carácter dominante de la madre y el desprecio que le inspiraban sus ambiciones de convertirse en escritor lo dejaban exhausto y consternado, pero era incapaz de liberarse.

Beckett siguió escribiendo poemas y cuentos. En 1933 un editor de Londres aceptó su libro de cuentos titulado *Más pinchazos que patadas.* El libro consistía en unas cuantas historias, interrelacionadas entre sí, en las que aparece por primera vez Belacqua, el

héroe de su novela abandonada:

> Mi amigo ocasional, Belacqua, dotó de viveza a la última fase de su solipsismo antes de conformarse y disfrutar del mundo, convencido de que lo mejor que podía hacer era ir constantemente de un lugar a otro. No sabía cómo había llegado a esa conclusión, pero sí sabía que no prefería un lugar a otro.

Un año después un amigo de París se ofreció a publicar su colección de poemas *Los huesos de Eco y otros precipitados,* siempre y cuando él contribuyera a los gastos. El poema que da título a la colección dice así:

> asilo bajo mis huellas todo este día
> sus sordas francachelas mientras la carne cae
> hendiendo sin temor ni viento favorable
> guantílopes del sentido y el absurdo transcurren
> tomados por los gusanos por lo que en verdad son

Estos poemas, publicados en una edición limitada en inglés, atrajeron poca atención en París. Beckett tenía casi treinta años y aún se veía obligado a vivir de su ingenio y sus escasos recursos.

Decidió dedicarse de lleno a escribir una novela. Como la escribía y reescribía, le llevó tres años terminarla y, por fin, un editor de Londres aceptó publicar *Murphy* en 1937. Esta es la primera obra de un profesional. El autor limita su necesidad de apabullar al lector con erudición y los procesos resultan más o menos comprensibles. Su pálido humor autodefensivo se hace valer y el resultado es un cruce entre la farsa y la filosofía, sin duda obra de una mente oblicua y original que empieza a expresarse con confianza en vez de con arrogancia, definiendo un estilo propio. Las primeras palabras fijan el tono que seguirá a lo largo de la obra:

> Sin otra alternativa lucía el sol sobre el mundo de siempre. Murphy lo evitaba, sentado como si estuviera libre en un pasaje del West Brompton. Allí, durante algo así como seis meses había comido, bebido, dormido, se había vestido y desnudado en una jaula de tamaño mediano orientada al noroeste que dominaba un ininterrumpido panorama de jaulas de tamaño mediano orientadas al sudeste.

Murphy es un intelectual sin dinero al borde de la desesperación misantrópica que busca algún tipo de alivio espiritual en el mundo que lo rodea. Le vemos sentado, desnudo, en su habitación, atado a una mecedora:

> Solo podía realizar los movimientos más locales, El sudor que manaba de él apretaba las ataduras. Su respiración era apenas perceptible. Los ojos, fríos y sin estremecimientos como los de una gaviota, se fijaban en…

Murphy se somete a esta ordalía porque hacerlo le provoca placer:

> En primer lugar daba placer a su cuerpo apaciguándolo. Además liberaba su espíritu que solo cobraba vida cuando su cuerpo se apaciguaba…

Murphy tiene afinidades con muchos de los pensadores favoritos de Beckett. Como a

Descartes, pensar le demuestra que existe y su filosofía le lleva a creer que su mente es algo aparte de su cuerpo. Le posee un pesimismo schopenhauriano y ve el mundo a través del velo de maya. Beckett hace ingeniosas alusiones a diversos filósofos y hay incluso referencias directas a Jung:

> La mente de Murphy se concebía a sí misma como una gran esfera hueca, herméticamente cerrada al universo exterior, lo cual no resultaba un empobrecimiento, ya que no excluía nada que ella misma no contuviera. Nada existió nunca, existía o existiría en el universo exterior, que no estuviera ya presente como virtualidad, o como actualidad, o como virtualidad elevándose a la actualidad, o como actualidad cayendo en la virtualidad, en el universo interior de la mente.

Pese a sus inclinaciones solipsistas Murphy no puede evitar implicarse en el mundo exterior. A lo largo de la novela conocemos a la prostituta Celia, único sostén de Murphy hasta que acaba en un asilo llamado Magdalen Mental Mercyseat, donde prosigue su búsqueda del nirvana, meciéndose en su mecedora hasta que alguien, inadvertidamente, tira de la cadena del baño equivocada. Entra gas en su habitación donde hay una vela encendida. Tras la explosión fatal nos enteramos del contenido del testamento de Murphy: «En relación a cómo hay que disponer de este cuerpo, mente y alma, deseo que se quemen y coloquen las cenizas en una bolsa de papel». Encarga que lleven sus cenizas al teatro Abbey de Dublín y las arrojen por el retrete, «deseo que tiren de la cadena, a ser posible durante la representación». Desgraciadamente el hombre elegido para realizar esta tarea, su amigo Cooper, se emborracha en un bar y acaba arrojando furioso la bolsa con las cenizas de Murphy «a un hombre que le ofende enormemente». La bolsa se rompe y las cenizas se desperdigan:

> Hacia la hora del cierre, el cuerpo, la mente y el alma de Murphy estaban regadas por el suelo del bar; y antes de que otro amanecer difundiera sus grises, las habían barrido con la arena, la cerveza, las colillas, el vaso, las cerillas, los esputos y el vómito.

No resulta sorprendente que en el Londres literario no tomaran nota de la publicación de esta rareza. Pero bastó con la poca atención que atrajo. Dylan Thomas escribió una reseña poco favorable en la que sin embargo afirmaba: «*Murphy* es una ostra en el desierto de la producción en masa» y consideraba que el humor de Beckett era «paparruchas freudianas: Sodoma y Begorrah». La joven angloirlandesa, Iris Murdoch, se identificó mucho con lo irlandés y original que había en Murphy más de una década antes de convertirse en escritora. Años más tarde el actor arruinado, Harold Pinter, sacó en préstamo una copia de una biblioteca pública y le apabulló tanto que decidió robarla.

Mientras tanto, la vida de Beckett en Irlanda iba de mal en peor. Seguía viviendo en casa pero pasaba las tardes y noches en los pubs de Dublín. Las mañanas transcurrían entre resacas y reproches de su madre y empezó a tener enfermedades psicosomáticas, sobre todo sarpullidos escrofulosos, quistes anales y forúnculos. En el otoño de 1937 hubo de dejar de beber, debido a múltiples enfermedades, logró pagar las deudas que había acumulado en los pubs y volver a viajar. Se fue a París, decidido a quedarse allí todo el tiempo que pudiera.

Pero desgraciadamente hubo de volver a Dublín para testificar en una denuncia de libelo interpuesta por uno de sus compañeros de copas contra el escritor Oliver St. John Gogarty. Beckett fue leal y volvió, pero su aparición pública en los tribunales resultó traumática. Le avergonzaba estar en el banquillo de los testigos bajo las luces y hubo de aguantar que el abogado de Gogarty criticara su carácter sin piedad. El abogado adoptó un tono puritano hipócrita y hablaba para la galería. Beckett hubo de escuchar que era un intelectual pretencioso, autor de un poema pornográfico «que lleva por título *Horoscope* con una *"W"* delante». Al día siguiente el *Irish Times* se refería a Beckett como «el alcahuete y blasfemo de París». No se atrevía a volver a casa y enfrentarse a su madre. Esta vez Beckett se fue de Irlanda jurando que nunca volvería.

Tras volver a París era incapaz de concentrarse seriamente en la escritura y aceptaba trabajos periodísticos para obtener ingresos extra. Entre sus amigos se corrió la voz de que había publicado una novela. Contactó con James Joyce y unos amigos le invitaron a una de las salvajes fiestas organizadas por la heredera norteamericana Peggy Guggenheim, que a la sazón estaba en París comprando arte moderno para su galería de Londres. Guggenheim describió a Beckett así:

> […] un irlandés alto y desgarbado de unos treinta años, de enormes ojos verdes con los que nunca te miraba. Llevaba gafas y siempre parecía estar muy lejos resolviendo algún problema intelectual. Rara vez hablaba y nunca decía una estupidez. Era excesivamente educado pero algo desmañado. Vestía mal, con ropa francesa muy ajustada, y su aspecto no le importaba lo más mínimo.

Guggemheim se enamoró enseguida de Beckett e iniciaron una aventura intermitente que duraría muchos meses. Pero al final la vivaz Guggenheim, muy dada a la vida social y acostumbrada a coleccionar nombres famosos como coleccionaba cuadros, y el elusivo y misántropo Beckett resultaron ser incompatibles y tomaron caminos separados. Décadas después, en su autobiografía, *Confesiones de una adicta al arte,* Peggy Guggenheim afirmaría que de entre los muchos personajes con los que se había topado en la vida, solo consideró genios a tres: el surrealista Max Ernst, el escultor Alberto Giacometti y Samuel Beckett. No es que se diera cuenta *a posteriori.* Expresado en sus propias palabras, cuando conoció a Beckett era «un escritor frustrado, un intelectual puro», pero a pesar de sus dificultades y la actitud ante la vida tan diferente que tenían, había detectado en él una chispa creativa excepcional, una chispa que Beckett mismo distaba mucho de reconocer en sí mismo por entonces. Joyce también dijo haberla visto. Hubo más personas que creyeron en Beckett aunque él no creyera en sí mismo, pero habrían de pasar muchos años hasta que esa fe resultara justificada.

Mientras, seguía bebiendo muchísimo. Un *ballon rouge* costaba en la barra de zinc de un pequeño bar de París algo más que una caja de cerillas, y Beckett acababa tomando la última ronda en los cafés que abrían hasta tarde en Montparnasse, donde vivía a la sazón. A pesar de sus frenéticas noches encontraba tiempo para hacer ejercicio jugando ocasionales partidas de tenis con amigos expatriados que le invitaban a un club privado de las afueras de París. En una ocasión fue pareja de dobles de una pianista francesa de gran talento llamada Suzanne Déschevaux-Dumesnil. Por entonces Beckett también

trabó una amistad íntima con el escultor italosuizo Alberto Giacometti, quien compartía con Beckett su gusto por la soledad, los bares que cerraban tarde y una visión sardónica del mundo. Como ambos padecían insomnio compartieron largos silencios en el bar, ponderando los males del mundo mientras consumían sus copas. Giacometti sentía mucha afición por las prostitutas y al parecer Beckett se unió a él en sus correrías además de explorar ese mundo por sí mismo. Esta fue muy probablemente la causa de un incidente acaecido en el Montparnasse a última hora de una noche de enero de 1938. Recibió una puñalada en el pecho durante una discusión con un proxeneta que le conocía y le pedía dinero prestado. Cayó al suelo y le llevaron rápidamente al hospital, donde le dijeron que la hoja no se había clavado en el corazón y los pulmones por muy poco. Tenía suerte de estar vivo.

Beckett era bastante hipocondríaco, pero esta vez, siendo la herida genuina y grave, se comportó estoicamente. Cuando se enteraron de la noticia en Dublín su madre y hermano emprendieron la ruta más corta hacia París. Por aquellos días esto implicaba 24 terribles horas de viaje, dos travesías en ferry y tres trayectos en tren. A Beckett le conmovió mucha la evidente preocupación de su madre, y al parecer tuvo lugar una reconciliación algo desmañada. Los sucesos tuvieron un gran impacto sobre Beckett, que incluso llegó a romper su bloc de escritor. En la cama del hospital volvió a escribir poesía.

Suzanne también visitó al escritor en el hospital. Aunque tenía 38 años, 6 más que Beckett, se sintió rápidamente atraída hacia él. Cuando le dieron el alta empezaron a salir juntos. Eran una pareja improbable: él bebía y ella no; él vivía una vida bohemia y a ella le gustaba hacer encaje. Pero pronto descubrieron su mutuo interés por la música clásica y el arte y con el tiempo se hicieron amantes. Al contrario que Peggy Guggemheim, Suzanne ejercía un efecto calmante sobre Beckett. Peggy Guggenheim diría malévolamente de Suzanne: «Ella hacía cortinas y yo escenas».

En el verano de 1939, Beckett recibió los derechos de autor que le correspondían tras la publicación de *Murphy* y viajó a Irlanda para ver a su madre. Durante la visita Gran Bretaña y Francia declararon la guerra a Alemania sumiendo a Europa en la Segunda Guerra Mundial. Irlanda permaneció neutral, pero para consternación de su madre, Beckett insistió en volver a París diciéndole: «Prometí a muchos amigos que volvería».

Por entonces Beckett y Suzanne vivían juntos en un pequeño apartamento de la Rue des Favourites, una calle oscura y carente de toda personalidad situada al sur de Montparnasse. En la primavera de 1940 los alemanes invadieron Francia y se aproximaban rápidamente a París. Beckett y Suzanne huyeron con otros miles de refugiados que se dirigían hacia el sur, pero al final volvieron al París ocupado por los alemanes. Beckett no quería volver a Irlanda y Suzanne tampoco quería volver a casa de sus padres en la ciudad provinciana de Troyes. De vuelta en París Beckett se unió rápidamente a la resistencia. Con su característica timidez y algo de sinceridad definiría sus acciones como «cosas de *boy scout*». Pero no cabe duda de que corrió un peligro real. (Tras la guerra concederían a Beckett la Croix de Guerre por sus esfuerzos aunque, típico en él, no lo mencionó en muchos años.) En 1942 los alemanes dieron con la célula

de resistencia a la que pertenecía Beckett. Suzanne y él se fueron inmediatamente de la Rue des Favourites y siguieron huyendo. Tras refugiarse en varias casas francas de París viajaron hacia el sur con papeles falsos para intentar llegar a la Francia no ocupada de Vichy, gobernada por el colaboracionista Petain. Anduvieron días, a veces desesperados y discutiendo a menudo debido a su situación extrema. Más tarde aparecerían elementos de este diálogo en la absurda conversación entre Vladimir y Estragón en la obra de Beckett *Esperando a Godot:*

ESTRAGÓN: No puedo continuar así.
VLADIMIR: Eso se dice fácilmente.
[…]
VLADIMIR: Entonces ¿nos vamos?
ESTRAGÓN: Vámonos.
No se mueven.

Al final Suzanne y Beckett llegaron al remoto pueblo de Roussillon situado en las escarpadas colinas sobre el delta del Ródano, a unos 600 kilómetros al sur de París. Permanecieron allí hasta el fin de la guerra, trabajando en granjas para pagar su sustento. A veces Beckett se unía a los maquis locales (la resistencia) en sus patrullas nocturnas. Solían ser ejercicios fútiles, con largas marchas de 30 kilómetros por terreno accidentado para mantener alta la moral. Beckett estaba muy abatido pero intentó conservar su buen humor escribiendo una novela que se acabaría titulando *Watt,* su primera obra creativa en más de cinco años.

Watt es una ruptura con la obra anterior. No hay nada en ella de ese intelectualismo auto-consciente ni de su tendencia a caer en una superioridad pretenciosa. Todo ello es reemplazado por un sentimiento muy neurótico de futilidad, pues Beckett explora y encarna diversas cuestiones filosóficas de forma concreta. Lo consigue con un estilo que luego sería típicamente beckettiano; un reduccionismo que no solo reducía la narración a su esqueleto, sino que también implicaba una *reductio ad absurdum* de todo el género novelístico.

En cierto sentido, *Watt* profundiza mucho en las afinidades psicológicas de Beckett. *Murphy* desarrollaba una gran empatía hacia los esquizofrénicos del asilo Mercyseat. En *Watt,* el héroe epónimo sin duda *es* esquizofrénico, tanto por sus actos como por su forma obsesiva de contar su historia. Nos presentan a Watt de modo bufonesco:

> Watt chocó con un encargado que llevaba una lechera. Watt se cayó y su sombrero y bolsas se desperdigaron por el suelo. El encargado no se cayó, pero soltó la lechera que se deslizó hacia atrás sobre el borde con un ruido sordo, pivotó sobre su base con un leve tamborileo y finalmente quedó de pie. Afortunadamente, porque de haber caído de lado…

Resumiendo, la historia es de una simplicidad simbólica propia de Kafka. Después de una serie de desgracias tragicómicas, Watt se presenta mojado y sucio en casa del señor Knott, donde va a trabajar de criado. Tras una inacabable diatriba del criado que deja el puesto, Watt se hace cargo de sus obligaciones en la planta baja y realiza sus tareas domésticas. Acaba llegando a la planta superior de la casa donde se ocupa del dormitorio

en lugar de Erskine, el criado anterior. Mientras vive en la casa la vida de Watt gira en torno al misterioso y elusivo señor Knott, el amo. «Hasta donde Watt podía apreciar, el señor Knott no veía a nadie ni quería saber nada de nadie. Pero Watt era lo suficientemente listo como para no sacar conclusiones.» Esta última observación nos proporciona la clave para descifrar la actitud filosófica ante el mundo de Watt. Tuvo ocasión de ver un par de veces al señor Knott, una de ellas meditando en el jardín. Por lo demás el señor Knott sigue siendo un desconocido, definido exclusivamente por la negación.

Lo que caracteriza a este relato es la obsesión neurótica con el detalle y la repetición, que tiene un efecto perverso, psicótico o gracioso dependiendo de la actitud que uno adopte ante los repetidos tejemanejes en los que Watt se ve implicado. Al principio parecen triviales hasta el aburrimiento, pero abren un mundo nuevo de significado más profundo:

> Lo que preocupaba a Watt de este incidente […] y de los incidentes similares subsiguientes, no era tanto que no supiera qué había pasado, pues no le importaba lo que hubiera pasado, como que hubiera ocurrido algo que era nada, con todos sus rasgos formales, y que siguiera ocurriendo en su mente, suponía, aunque no supiera lo que eso podía significar y aunque pareciera ser algo que ocurría fuera, delante y sobre él […]

Puede parecer un análisis obsesivo y tangencial de la naturaleza de la experiencia, pero es de una gran penetración filosófica. Aunque no se pueda negar la profundidad filosófica de estos pasajes, no son fáciles de leer y a veces parece casi imposible continuar sin que nuestra mente derive hacia una esquizofrenia involuntaria. Ningún escritor se había metido en este terreno de la forma en que lo hace Beckett. Hace justo lo contrario que Joyce cuando le sedujo. En vez de con vastas proliferaciones de significado nos encontramos ante una reducción de la experiencia a los fundamentos básicos del significado. Puede que *Watt* parezca una forma de locura y puede que Beckett estuviera al borde del colapso total, pero sabía lo que estaba haciendo. No expresaba sin saber lo extremo y fútil de la existencia humana, realizaba un análisis consciente de la futilidad de la condición humana en sus aspectos más básicos. Expresaba con exactitud lo que sentía por entonces y reflejar esa desintegración mental resultó ser una proeza de revelación existencial.

Watt ocupa esa zona oscura en la que el arte se convierte en filosofía. Si se practica el uno se practica la otra. Somos nosotros los que debemos ponderar sus ecos más profundos. Los superficiales se disciernen más fácilmente. Hay indicios evidentes de que el señor Knott pretende ser una negación (no; indescifrablemente enredado), una versión negativa de Dios. Watt cumple con su destino cotidiano e infinitamente repetitivo, al principio con mucha atención y luego con cierto sentimiento de vejación, «los resultados, en conjunto, eran exiguos». Plantea una pregunta (¿qué?) con su mera existencia y no hay que pasar por alto que no se llama «por qué»; su función es más epistemológica que causal. Analiza y pone en cuestión el mundo en el que se encuentra. Pero a pesar de las obvias referencias simbólicas contenidas en esos nombres, al final Beckett insiste: «Ningún símbolo era casual». Nos dan las pistas, el resto debemos

ponderarlo, trabajar en ello o simplemente ignorarlo, dependiendo de nuestro carácter, como en la vida en general. De manera que bien se puede decir que *Watt* está entre una comedia trivial y una farsa inescrutable (aunque en modo alguno ha de tomarse la profundidad de la reacción por el reflejo del propio carácter).

En agosto de 1944 las tropas norteamericanas liberaron el Roussillon, pero pasaron ocho largos meses hasta que Beckett y Suzanne consiguieron volver a París. Descubrieron aliviados que no habían saqueado su casa de la Rue des Favourites durante su ausencia, algo que había ocurrido con frecuencia en otras casas abandonadas.

Beckett volvió a Irlanda. Cuando pasó por Londres llamó a sus editores y descubrió que *Murphy* había caído en el olvido hacía tiempo y que los derechos de autor que había esperado recibir no existían. Les dio el manuscrito de *Watt.*

A su vuelta a Dublín, Beckett comprobó que su madre había envejecido mucho en los seis años transcurridos desde la última vez que la había visto. La mujer alta y orgullosa que había conocido y contra la que se había debatido se había convertido en una anciana jorobada que representaba los 74 años que tenía. Beckett, por su parte, estaba muy demacrado y en sus facciones se reflejaba el sufrimiento. Tenía los dientes podridos y volvía a tener forúnculos. Pasaba gran parte de su tiempo en el dentista y visitando al médico de la familia. Entonces llegó una carta de sus editores en la que decían que *Watt* había suscitado en ellos «sentimientos encontrados y bastante consternación. Sinceramente en su mayor parte es demasiado salvaje e ininteligible para que podamos publicarla ahora». La originalidad casi nunca parece aceptable, pero este rechazo incrementó la melancolía de Beckett.

Recibió otro golpe. Para su consternación, Beckett descubrió que no podía volver a París debido a las restricciones impuestas en la posguerra. Tras varias gestiones desesperadas encontró empleo como intérprete de la Cruz Roja irlandesa, que estaba a punto de enviar un equipo para crear un hospital en Saint-Lô, Normandía. Cuando Beckett llegó se encontró con que la ciudad había sido reducida a escombros en el desembarco de Normandía un año antes y nada había cambiado desde entonces. Como siempre, Beckett reaccionó ante el sufrimiento real con genuina dedicación. Cuando cumplió con sus obligaciones volvió a París.

Tenía casi cuarenta años y el fracaso empezaba a estallarle en las manos. No sabía qué hacer. Como lo único que *podía* hacer era escribir, empezó a garabatear algunas piezas inconexas. Intentó escribir en francés para variar. Se quedó sin dinero y hubo de volver a Dublín. Las restricciones impuestas por la política monetaria de la posguerra no le permitían sacar sus magros ingresos del país. De vuelta a Dublín empezó a beber muchísimo de nuevo para consternación de su madre y hermano; vagaba de noche por las calles sumido en una profunda desesperación.

Fue durante una de esas noches cuando se encontró en el extremo del malecón de piedra del puerto de Dún Laoghaire, donde tuvo una revelación mística entre los aullidos del viento y las olas rompiendo. Se dio cuenta de que todo lo que había hecho hasta entonces había sido una locura: «Fui consciente de mi estupidez». Había intentado saber, transmitir algún tipo de conocimiento. Sus conocimientos intelectuales habían fagocitado

sus primeras obras, pero incluso en obras posteriores había intentado aprehender el mundo por medio de algún tipo de explicación filosófica; había sido un gran error. En vez de escribir sobre el mundo exterior debería haberse centrado en lo que *realmente* sentía. Debería haberse centrado en lo que solo él sabía, en sus sentimientos, en la oscuridad de su mundo interior lleno de esa incertidumbre y desesperanza que lo acosaban sin cesar. Lo que debía enseñar no era conocimiento sino ignorancia. Su auténtico material, que llevaba pasando por alto demasiado tiempo, era la oscuridad de su propia mente.

Consciente de que darse cuenta de ello y lograrlo no era lo mismo, Beckett volvió a París e intentó poner en práctica lo que había vislumbrado de forma tan fugaz. Vio que escribir en francés le daba cierta libertad, pues le permitía olvidarse del flujo intelectual que tan fácilmente surgía cuando escribía en inglés. Encontró un estilo básico, un lenguaje carente de ornamento y de sintaxis simple que casaba muy bien con su propósito. Pero ¿cómo utilizarlo? Empezó a escribir una novela sobre dos bulliciosos personajes irlandeses llamados Mercier y Camier (nombres hugonotes como el suyo). Describe su inepta torpeza, del desastre intrascendente a la farsa de borrachos, con mucho diálogo hilarante, mucho humor socarrón entremedias. Ahí estaba la desesperación que había estado buscando, pero algo seguía sin encajar.

Beckett entró en ese periodo de su vida que hoy se denomina «el asedio en la habitación». Duraría de 1946 a 1948, años en los que escribiría sus mejores obras. Los pasó en su cuarto, aislado del mundo, enfrentado a sus demonios e intentando analizar el funcionamiento de su mente. Llevaba una rutina muy sencilla. Se levantaba a primera hora de la tarde, comía unos huevos revueltos y se metía en su cuarto todo el tiempo que pudiera aguantar. Luego salía para dar su paseo a altas horas de la noche por los bares de Montparnasse, donde bebía grandes cantidades de vino tinto barato antes de volver al amanecer e intentar dormir. Toda su vida giraba en torno a su psicótica obsesión por la escritura. Escribir le resultada extremadamente doloroso desde el punto de vista psicológico y además las cosas no iban como había planeado. Desesperado intentó escribir una larga y compleja obra en tres actos titulada *Eleutheria,* libertad en griego. En la obra se narra cómo un joven de nombre Viktor Krapp intenta romper con su familia de clase media. El nombre del héroe nos da una pista sobre el estado de la autoestima de Beckett por entonces. La acción tiene lugar en un escenario dividido en un salón burgués y en la habitación desnuda de Viktor, y aparecen personajes con nombres como Skink, Piouk (vómito) y Meck (*mec* es proxeneta en francés). Pero no era buena y la dejó. (Aunque entonces no se diera cuenta, tanto los nombres como los embriones de personajes a los que designan siguieron creciendo en su mente y reaparecerían años después con una madura idiosincrasia.) Empezó a redactar cuentos y al hacerlo descubrió la solución a su problema. Para llegar al auténtico núcleo de su experiencia interior debía escribir un monólogo. Empezó una novela:

> Estoy en el cuarto de mi madre. Ahora soy yo quien vive aquí. No recuerdo cómo llegué. En una ambulancia, en todo caso en un vehículo. Me ayudaron. Yo solo no habría llegado nunca. Quizá estoy aquí gracias a este hombre que viene cada semana. Aunque él lo niega…

Beckett había dado con el tono de voz y la situación: un personaje perdido, aislado, a solas con las digresiones de su mente. La condición humana en su forma más básica, sin más elementos.

En realidad Beckett se había acercado mucho en *Watt,* donde sabía lo que quería lograr desde el punto de vista filosófico, pero el elemento literario había evitado que aprehendiera su objetivo. Le faltaba voz. Ahora que la tenía se negaba a soltarla. Gozaba de la libertad de recorrer y explorar las rarezas y absurdos de la mente humana, la marea del pensamiento, los súbitos desvíos de la conciencia verbal. Aquí Molloy reflexiona sobre un personaje sin nombre al que ha visto y al que parece haber conocido:

> […] Todo ese espacio interior que uno nunca ve, el cerebro, el corazón y otras cavernas donde pensamiento y sentimientos bailan su *Sabbath* […] Parece viejo y resulta penoso verle así, solitario, tras tantos años, tantos días y tantas noches entregados sin pensar a ese rumor que surge al nacer e incluso antes. ¿Qué voy a hacer? ¿Qué voy a hacer? Entonces, bajo, un murmullo, ahora preciso como el del *mâitre.* ¿Y a continuación? A menudo se convierte en un grito. Y al final, o casi, acabar solo en el extranjero por caminos ignotos, cuando cae la noche, con un bastón.

Puede que esta prosa no sea fácil de seguir, pero casi siempre se capta su significado en una segunda lectura si se tienen en cuenta el contexto y los saltos de los procesos mentales de Molloy. La voz tiene fuerza propia y sigue la respiración del narrador. Beckett había hallado la libertad de incluir reflexión, poesía y cavilaciones filosóficas; todo filtrado a través del humor irónico y amargo de su propia visión. No hay trama, solo la historia, a veces inconexa, o la memoria. Se espera que el lector se sumerja con el escritor en la serpenteante voz de la conciencia. No es fácil, pero cuando se logra resulta muy enriquecedor. La obra es entretenida a veces, otras hilarante y siempre reveladora. Tras una aparente ausencia de vida estaba la vida humana entera.

De repente, en la segunda mitad del libro, Beckett vuelve a la voz de una conciencia más ortodoxa y reconocible. Aparece Moran, que cuenta la historia de Molloy desde su propio y «objetivo» punto de vista, Moran es todo lo que Molloy no es, aunque en cierta forma sean las dos caras de la misma moneda. Se podría decir que entre los dos completan el círculo de la humanidad. Moran, al contrario que Molloy, cree en el poder de la voluntad, la acción y la razón. Es un fanático del hábito, un tirano doméstico obsesionado con el control. En lugar de la anarquía de la mente de Molloy hallamos paranoia, sadismo y fijación. Tanto Molloy como Moran están perturbados, pero cada uno a su manera. Dicho en términos freudianos, Molloy se está hundiendo en su inconsciente mientras que Moran se impulsa hacia su superego. La misión de Moran es encontrar a Molloy. Su voz es una hilarante parodia de la conciencia ordenada:

> ¿Debería salir en mi motocicleta? Esta era la pregunta con la que empezaba. Tenía una mente metódica y nunca salía de misión sin reflexionar tranquilamente sobre la mejor manera de salir. Era lo primero que había que resolver, al principio de cada investigación, y no me movía hasta resolverlo a mi entera satisfacción. A veces cogía mi motocicleta, a veces el tren, en ocasiones el autocar. En otras ocasiones salía a pie o en bicicleta, en la noche, en silencio.

Cuando Beckett terminó *Molloy* fue consciente de que en cierto modo no había

completado su proyecto. Debía ir más allá, tenía más que decir. La segunda novela de lo que acabaría siendo una trilogía, lleva por título *Malone muere.* Retoma las dos voces de la novela anterior (sobre todo la de Molloy) y da un paso más en la oscuridad de la mente. El personaje principal, Molloy, se aliena más de la realidad cotidiana, algo que se enuncia en las primeras palabras de la novela: «Pronto, a pesar de todo, estaré completamente muerto. El mes que viene, quizá». Malone es un anciano, impotente y postrado en la cama, a punto de morir y deseando morir, pero en sus propios términos en la medida de lo posible. La voz de la novela es una voz que se acerca a su muerte. ¿Qué puede importar ya? La forma en que Malone contempla su propio fin impotente es a ratos trágica y a veces hilarante:

> Moriría hoy mismo, si quisiera, con solo proponérmelo, si pudiera querer, si pudiera proponérmelo. Pero mejor dejarme morir, sin precipitar las cosas. Algo debe de haber cambiado. No quiero ya inclinarme, ni en un sentido ni en otro. Seré neutral e inerte. Me resultará fácil. Solo hay que tener cuidado con los sobresaltos. Por otra parte, me sobresalto menos desde que estoy aquí. Evidentemente, aún siento de vez en cuando impulsos de impaciencia…

Malone ha perdido el interés por su pasado y en vez de recordarlo (como Molloy) pasa su tiempo y remedia su aburrimiento inventando historias de vez en cuando. Una de las más típicas es el patético relato sin sentido de Louis y su familia, que viven miserablemente en una pequeña granja «La granja. La granja de los Louis se hallaba en un hoyo, encharcado en invierno, chamuscado en verano. Una hermosa pradera daba acceso a ella. Pero esta hermosa pradera no pertenecía a los Louis». La única alegría que Louis tiene en la vida es matar cerdos, cosa que hace de forma intermitente. En otro cuento se narra la grotesca aventura amorosa entre Macmann y Moll. Esta inspira a Malone que escribe la siguiente poesía:

> El amor nos ayuda a partir.
> Tu mano en mi mano hacia Glasnevin.
> Lo mejor del camino es el fin.
> Para mí y para ti.
> Sí.
> Para ti y para mí.

A Malone se le ocurre reflexionar sobre el anciano, impotente e incompetente Macmann:

> Y uno se queda pensativo, preguntándose qué habría podido hacer si hubieraentrado en contacto con la verdadera sexualidad a una edad menos avanzada.
> Me pierdo. Ni una palabra.

La novela termina con la voz de Malone contando un semirrelato, tartamudeando hasta llegar a los murmullos inarticulados finales y el silencio de la muerte:

> ni luces quiero decir
> nunca eso es tocará nunca

nunca tocará
eso es nunca
eso es eso es
nada

La última novela de la trilogía es *El innombrable.* No se puede negar que es la más difícil de leer de todas. De hecho, un crítico poco entusiasmado la bautizó *El ilegible.* Las voces de la trilogía de Beckett siguen desnudando a la humanidad; la voz del innombrable (al que muchos llaman Mahood) es la de alguien que parece existir en un limbo tras la muerte y por ende tras la extinción plena de la conciencia. Beckett emprende la tarea filosófica de descubrir qué somos y cómo justificamos ese estado ante nosotros mismos, hasta sus últimas consecuencias. Joyce había logrado la fusión del átomo de la palabra en *Finnegan's Wake,* liberando al hacerlo una enorme energía de alusión. Beckett se propuso solucionar los retazos. En este punto había desintegrado hasta el lenguaje:

> ¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, donde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así.

Así empieza uno de los más duros ataques a los fundamentos de nuestra conciencia existencial jamás escrito. Se podría decir que este primer pasaje de *El innombrable* es uno de los análisis filosóficos más finos del siglo XX. Como la voz del innombrable ronda entre la existencia y la no existencia, se puede entender se trata de un oscilar entre la filosofía y la literatura. No es ni la una ni la otra. Demasiado antiestético y fragmentado para ser literatura. Demasiado personal (incluso en este estado reducido) para ser filosofía. Pero Beckett nos dice que toda filosofía y toda literatura pueden reducirse a ese estado. Esta es la tierra de la que han brotado ambas especialidades. Con estos fragmentos esenciales construimos todo el edificio del pensamiento y la expresión humanos. Nuestra humanidad descansa sobre una estructura de arenas movedizas.

Como en las dos novelas anteriores de la trilogía la voz menciona a personajes de otras obras de Beckett. Pero aquí no se limita a mencionarlos de pasada, como si fueran puertos ya visitados, sino que los juzga:

> No me engañan esos Murphy, Molloy y Malone. Me hicieron perder el tiempo, trabajar inútilmente, dejándome hablar de ellos, cuando era menester hablar solamente de mí, al objeto de poder callarme. Pero acabo de decir que he hablado de mí, que estoy hablando de mí. Me río de lo que acabo de decir. Es ahora cuando voy a hablar de mí, por primera vez.

Eran ensayos previos, meras evasiones de lo que significaba ser él mismo. Eran voces que habían asfixiado la voz que «debería haber hablado de mí». Pero está implícito que esta voz final no expresada es, en último término, silencio. Al parecer la voz del innombrable también es una evasión. Aun así, esta voz llega más lejos en el camino hacia la voz inexpresable que cualquier otra antes.

> […] ¿cómo saberlo?, no puedo saber, si he hablado de él, debo hablar de él, no puedo hablar más que de mí, tampoco, no puedo hablar de nada, y, sin embargo, hablo, quizá sea de él, no lo sabré nunca, ¿cómo iba a saberlo?, ¿quién podría saberlo? […]

Y así sigue; un largo flujo de palabras sin fragmentar durante más de cien páginas sin párrafos. Es el mayor logro de Beckett. Pero no se puede negar que como arte es yermo. Esto es territorio árido en extremo. Puede que Beckett tuviera que atravesarlo, «Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante». Pero ¿nosotros lectores también debemos recorrerlo? ¿Estamos obligados a soportar todo esto? Si lo que queremos es participar de las profundas visiones de Beckett, la respuesta es sí. Pero muchos tienden a estar de acuerdo con A. A. Álvarez, uno de los mejores críticos de Beckett que afirmó:

> *El innombrable* parece fláccido y redundante. Lo considero el caso clásico de una obra necesaria pero insuficiente; es decir, personalmente necesaria para Beckett en su exploración de la negación sin límites, pero artísticamente insuficiente debido a su extensión, lo repetitiva que resulta y la claustrofobia privada.

A Beckett le encantaban estas distinciones filosóficas entre razón necesaria y razón suficiente que se remontan a filósofos racionalistas como Descartes y Leibniz. Si se puede considerar a la trilogía de Beckett un análisis expandido del «cogito ergo sum» de Descartes («pienso luego existo»), podría decirse que *El innombrable* es un escrutinio igual de intenso de las cualidades inherentes al *sum* (ser). Pero para responder a las objeciones de Álvarez hay que contestar a la siguiente pregunta: ¿La experiencia evocada en *El innombrable* es puramente subjetiva o tiene proyección universal? Al parecer la respuesta sería que estas descripciones forman parte de la psicología de Beckett, en crisis permanente. La mayoría de nosotros no pasa el tiempo como seres sin nombre en un limbo al límite de la no existencia. Pero por eso mismo la mayoría de nosotros nunca veremos una noche estrellada como las que pinta Van Gogh.

En último término, la desintegración psicológica resulta irrelevante para la obra (tanto si es una experiencia artística, literaria, filosófica o pseudorreligiosa). Cuando entramos en el mundo de *El innombrable* adquirimos una elevadísima conciencia filosófica de nuestra existencia. Puede que no la consideremos una experiencia tan maravillosa como cuando nos introducimos en la visión de una noche estrellada de Van Gogh. Aquí la palabra clave es «parecer», porque el mundo de *El innombrable* de Beckett, de hecho es un mundo maravilloso lleno de intuiciones sobre lo que es la naturaleza de nuestra condición en su versión más reduccionista. Como bien dijera Platón «el origen de la filosofía está en el asombro». *El innombrable* de Beckett también es una obra que suscita asombro; a su manera es tan maravillosa como la visión tan diferente de la noche estrellada de Van Gogh. Van Gogh visualiza y Beckett se pregunta. Se pregunta en todos los sentidos: pregunta y se asombra. El hecho de que esta conciencia última refleje lo absurdo de la existencia no minimiza en modo alguno su fuerza.

> Entonces construyen hipótesis que se derrumban las unas sobre las otras, lo que es humano, una langosta sería incapaz de ello. Todos somos hermosos mientras estemos, estemos alojados en la misma enseña, no, perezca una idea semejante, somos hermosos cada cual a su modo personal. Yo mismo he sido escandalosamente chapucero, ellos deben empezar por darse cuenta de ello […]

Hasta que la voz del innombrable por fin se desvanece, entre murmullos, tras llegar a la conclusión de que no hay conclusión de ningún tipo excepto el silencio final:

> […] seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir.

Por sorprendente que parezca, la precisión de Beckett en este punto final al igual que en otros de *El innombrable* deja mucho a la imaginación del lector. Estas son las últimas palabras, el último suspiro de la conciencia. Hay que leerlas como si fueran un suspirar decreciente y susurrante mientras se desvanecen antes de la muerte, convirtiéndose en una aquiescencia del silencio, en nada. Hay que leerlas como el último y desesperado intento de la voz de aprehenderse por fin a sí misma y llegar a alguna forma de entendimiento convirtiéndose en algo diferente. Puede que contengan el miedo humano a la muerte, pueden ser un reto final, un gesto contra el olvido inevitable e incluso un absurdo final o una agonía extrema. Quizá haya que leer *El innombrable* en pequeñas dosis, pero se aclimata a cualquier mente. Cada pasaje puede ser el poema en prosa aforístico de nuestra propia experiencia.

Beckett escribe de forma entrecortada, con un vocabulario reduccionista que hizo muy suyo. Insistía en el control extremo de las palabras y frases hasta el punto de determinar cómo las respiramos, cómo las absorbemos. Hay un flujo continuo de frases respiradas que nos mece al ritmo de su voz, de sus pensamientos. Pero curiosamente es ese enorme control de las palabras el que nos da tanta libertad a la hora de experimentarlas. La precisión nos da mayor libertad en muchos aspectos. Podemos leer un pasaje un día en clave de tragedia, pero no sería de extrañar que nos resulte hilarante cuando lo volvamos a leer. Puede que Beckett no lograra aprehender lo imposible, pero sabía de sobra que estaba abriendo una puerta a lo posible. La trilogía consta de monólogos sin instrucciones del director sobre cómo debemos leerlos. Somos nuestros propios directores. Cada uno aprendemos de Beckett a nuestra manera. Las voces cobran vida con lo que cada uno de nosotros ponemos en ellas.

Cuando Beckett terminó la segunda parte de su trilogía, *Malone muere,* se halló sin saber qué hacer. Para despejar su mente antes de afrontar los rigores psicológicos de *El innombrable* empezó a escribir la obra que acabaría siendo *Esperando a Godot.* Como Beckett mismo dijera: «Empecé a escribir *Godot* para relajarme, para distanciarme de la horrible prosa que escribía por entonces». (Con «horrible» se refiere en este contexto a la experiencia de escribir la trilogía; no es un juicio de estilo. Beckett era sin duda consciente de lo que estaba logrando, aunque como cualquier artista que se mueve en terreno desconocido tenía que vivir con la perspectiva de que los críticos consideraran «horrible» el resultado de sus esfuerzos.)

No deja de ser irónico que esta nueva «diversión» que empezó a escribir Becket acabara convirtiéndose en su obra más conocida. *Esperando a Godot* ha sido la obra más representada en el mundo en el siglo XX. El drama se centra en personajes decrépitos que lo único que hacen es desperdiciar su tiempo «esperando a Godot». De manera que el éxito de la obra es difícil de explicar. Este drama en dos actos se ha descrito, con cierta

razón, como una obra en la que «no pasa nada dos veces». Hay quien dice que capta a la perfección la filosofía nihilista que caracteriza al siglo XX. E incluso quien considera que expresa ese estado concreto de la evolución mental humana en el que la humanidad evolucionada se hace con los rigores y las incertidumbres, los horrores y las transformaciones que subyacen a la comodidad y las certidumbres aparentes de la vida moderna. Sin embargo *Esperando a Godot* se ha escenificado como un auto de fe medieval, y una audiencia medieval probablemente hubiera reconocido y entendido muchos de los temas que trata. Una audiencia campesina de la época, que hubiera sobrevivido a la peste negra, hubiera empatizado con dos vagabundos dolientes que esperan eternamente la llegada de «Godot» en un paisaje en ruinas. Hubieran comprendido su preocupación por la redención y la futilidad de un mundo del que «Godot» estaba ausente. Hubieran disfrutado su absurda disputa filosófica y de ese humor grosero y bufonesco con el que se describe su situación. *Esperando a Godot* es un arquetipo del siglo XX y es tan atemporal como sus personajes reducidos en un paisaje vacío. En todos los tiempos la humanidad se ha encontrado, al menos temporalmente, en un mundo en el que «Godot» no parece estar presente, un mundo tan imposible de entender como el que describe Beckett. Esto parece el «mucho ruido y pocas nueces» definitivo. Pero sin duda debe ir de algo.

¿De qué trata exactamente *Esperando a Godot*? O, planteando la pregunta obvia en sus términos más obvios: ¿Godot es Dios? ¿Acaso los dos personajes principales, Vladimir y Estragón, esperan algún tipo de revelación divina? Beckett siempre negó que Godot fuera Dios, un extremo de su obra sobre el que fue inusualmente explícito e inflexible. Pero lo cierto es que «Godot» –al menos para las audiencias inglesas– lleva escrita la palabra Dios. En cambio, a una audiencia alemana le parecería que contiene una elisión de *Gott* y *Tod* (Dios y muerte como en «Dios ha muerto»). Esta última interpretación parece más plausible a quienes exigen burda simplicidad. Beckett detestaba esta simplificación de su obra y no deseaba que la desmerecieran interpretaciones literales.

No deberíamos buscar la clave del enigma inherente. Eso es precisamente de lo que la obra *no* trata. No hay una respuesta correcta para el rompecabezas: la situación no se puede resolver. Si lo que necesitamos son respuestas, deberíamos mirar en nuestro interior y punto. Lo que pretende la obra, si es que pretende algo, es recordarnos la situación esencial en la que nos encontramos. *Esperando a Godot* es una tragicomedia que versa mucho más que sobre el significado, sobre la atmósfera, la situación y la condición. Se podría decir que su significado es la ausencia de significado. La acción consta de las reacciones de los personajes ante la fútil situación en la que se encuentran. La reacción es desgarradora e hilarante a la vez.

Vladimir se dirige hacia Estragón, lo contempla durante un momento y luego le despierta sacudiéndole.

ESTRAGÓN: *(Gestos salvajes, palabras incoherentes, por fin.)* ¿Por qué no me dejas dormir nunca?
VLADIMIR: Me sentía solo.
ESTRAGÓN: He tenido un sueño.
VLADIMIR: No me lo cuentes.

ESTRAGÓN: He soñado que…
VLADIMIR: *(Violentamente.)* ¡No me lo cuentes!

No hay que olvidar que Beckett escribió *Esperando a Godot* como *divertissement* tras la terrible confrontación con su prosa. La comedia deviene a menudo en farsa al estilo del primer Chaplin; contiene elementos explícitamente «chaplinescos», como el aspecto de vagabundos de Vladimir y Estragón. Lo mismo cabe decir de su forma de actuar, de sus pantalones caídos y los incidentes ridículos. La relación entre estos dos personajes recuerda también a la de Laurel y Hardy. En ambos casos se adoran y exasperan mutuamente. A pesar de lo distintos que son dependen totalmente el uno del otro: solos no podrían sobrevivir. En sus intercambios se dan ánimos; así pasan el tiempo y pueden hacer frente a su situación. Sus interminables conversaciones son ingeniosas conversaciones, afectuosas y agudas. Según los amigos de Beckett, sus acaloradas discusiones con Suzanne también adoptaban a menudo esa calidad de musical consciente, de ritual y de diálogo. Parece que las iniciaron durante su largo viaje hacia el sur, atravesando una Francia destrozada por la guerra, para sobreponerse al tedio y a los sufrimientos que les causaba el periplo:

VLADIMIR: (Sentenciador.) A cada cual, su cruz. (Suspira.) Al principio se sufre, pero la muerte lo remedia todo.
ESTRAGÓN: Mientras, intentemos hablar sin exaltarnos, ya que somos incapaces de estarnos callados.
VLADIMIR: Es verdad, somos incansables.
ESTRAGÓN: Es para no pensar.
VLADIMIR: Está justificado.
ESTRAGÓN: Es para no escuchar.
VLADIMIR: Tenemos nuestras razones.

El escenario o la falta de este («Un camino de campo. Un árbol») parece un lugar en medio del campo, en algún rincón de Francia carente de rasgos, aunque también podría tratarse de algún lugar yermo en las montañas Wicklow donde Beckett había dedicado tanto tiempo a dar paseos solitarios, escuchando las voces de su mente y debatiendo consigo mismo. Vladimir es un personaje alto, delgado; un intelectual que ha conocido mejores tiempos. Estragón es bajito y gordo y su personaje tiene ecos femeninos en ocasiones.

VLADIMIR: ¿Has leído la Biblia?
ESTRAGÓN: La Biblia... Le he echado un vistazo, seguramente.
VLADIMIR: (Sorprendido) ¿En la escuela laica?
ESTRAGÓN: Cualquiera sabe si lo era o no.
VLADIMIR: Debes confundirla con la prisión juvenil.
ESTRAGÓN: Quizá. Recuerdo los mapas de la Tierra Santa. En colores. Muy bonitos. El mar Muerto era azul pálido. Nada más mirarlo, me entra en sed. Pensaba: «Ahí iremos a pasar nuestra luna de miel. Nos bañaremos. Seremos felices.»
VLADIMIR: Tenías que haber sido poeta.
ESTRAGÓN: Lo he sido. (Señalando sus harapos.) ¿Es que no se nota? (Silencio.)
VLADIMIR: ¿Qué estaba diciendo?... ¿Cómo sigue tu pie?

ESTRAGÓN: Se está hinchando.

Junto a la miseria está, por supuesto, el tedio. Como dice Estragón, «No pasa nada, nadie viene, nadie se va. Es terrible».

En cierto punto de su páramo maldito, Vladimir y Estragón se encuentran a otra extraña pareja: Pozzo y Lucky. Pozzo, el vanidoso, lleva un látigo y a su sirviente atado con una cuerda en torno al cuello. Lucky va cargado con las posesiones de su señor, entre ellas una cesta de picnic y una banqueta. Pozzo y Lucky son una parodia de la relación entre amo y esclavo. Pero aquí también hay elementos de una metáfora psicológica en la que Pozzo es el ego, o incluso el superego en control, y Lucky la mente inconsciente. Antes de partir Pozzo obliga a Lucky a realizar una representación en la que «piensa en voz alta». Lucky se limita a abrir la boca y a soltar un torrente de palabras, un revoltijo de clichés y sinsentidos que culmina en un flujo de asociaciones:

LUCKY: […] una palabra la pérdida seca por barba desde la muerte de Voltaire siendo del orden de dos dedos cien gramos por barba aproximadamente por término medio poco más o menos cifras redondas buen peso desvestido en Normandía no se sabe por qué en una palabra en fin poco importan los hechos está ahí y considerando por otra parte lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz la luz de las experiencias actuales de Steinweg y Peterman […]

Pozzo y Lucky siguen su camino pero vuelven a aparecer en el segundo acto. Pozzo está ciego y Lucky mudo. Lucky sigue llevado las posesiones de Pozzo, pero ahora le guía. Pozzo le sigue agarrado a la cuerda que Lucky lleva al cuello. A pesar de todo Pozzo sigue controlando completamente la situación. Su relación se puede interpretar, una vez más, desde el punto de vista de la política o la psicología, pero como mejor se aprecia es desde el punto de vista de la farsa que su situación personal pretende ser. Laurel y Hardy dan un paso más; esta no es una relación laxa y bulliciosa como la de Vladimir y Estragón sino una relación de poder implacable.

Cuando Pozzo se dispone a partir Estragón le pregunta: «¿Dónde vas a ir?». Pozzo contesta sencillamente: «Adelante». Este aguante sin objetivo es un tema recurrente en la obra. El primer acto acaba así:

(Silencio.)
ESTRAGÓN: ¡Qué!, ¿nos vamos?
VLADIMIR: Vámonos.
(No se mueven.)

El segundo acto termina de idéntica forma. La audiencia perpleja, escarmentada o entretenida acaba rompiendo el silencio subsiguiente con aplausos esporádicos primero y en *crescendo* después, a menudo con gritos, abucheos y pitidos. *Esperando a Godot* tuvo una acogida desigual desde el principio y hay algo en su retadora informalidad y aparente falta de forma que parece liberar al público de sus inhibiciones. Pocos se van del teatro sin que hayan removido sus opiniones más básicas. A nadie le gusta que se rían de uno, ni en el teatro ni en la vida real. Es fácil llegara a la conclusión de que la vida y el drama en forma beckettiana son un montón de basura. Pero también se puede

alcanzar la conclusión contraria: es refrescante porque carece de preconcepciones tranquilizadoras. Lo que es raro es que la audiencia de una obra de Beckett haga gala de estoica indiferencia.

Cuando Beckett terminó *Esperando a Godot* y la trilogía se sumió en un estado de aparente agotamiento. Había pagado un enorme precio psicológico por la intensa introspección que requirió la trilogía. Entonces su madre cayó gravemente enferma y como era evidente que no le quedaba mucho de vida Beckett volvió a Dublín donde, junto a su lecho de muerte, contemplando su agonía, volvió a sentir toda la culpa y miedo que había experimentado en relación a su madre. Tras el funeral volvió a París donde su estado de desesperación constante solo se veía interrumpido por noches de alcohol. Parecía haber completado su fracaso como ser humano y como artista. Una fotografía de esa época le muestra esquelético, con expresión perpleja pero sobre todo de derrota. Sin embargo siempre había hecho lo que creía que tenía que hacer. El artista que había en él se había realizado a su manera. No cabe duda de que en su perversidad había logrado ser único. El ser humano autodestructivo que había en él era consciente de que lo que había creado era incomprensible para los demás. Nadie querría leer nunca esa prosa ilegible, por no hablar de un drama tan poco dramático.

Aunque Beckett ya no parecía creer en sí mismo, al menos una persona nunca perdió la fe en su desconcertante obra. Me refiero a Suzanne, que reprochaba a Beckett que no hiciera circular sus manuscritos. Él se limitaba a encogerse de hombros y le decía que hiciera con ellos «lo que quisiera». De manera que ella decidió tomarle la palabra. Si Beckett no intentaba que publicaran o representaran su obra lo haría ella. Llevó el manuscrito de un editor de París a otro, depositando copias de *Esperando a Godot* en las puertas de toda una serie de teatros de vanguardia. Fue su tenacidad la que, pese a una serie de rechazos formulados con desprecio o perplejidad, logró que la obra de Beckett viera la luz del día.

En 1951 los esfuerzos de Suzanne empezaron a dar algún fruto. Un editor francés, loco por Irlanda y todo lo celta, creyó haber dado con el típico ejemplo de humor irlandés clásico, una rareza en traducciones francesas. El resultado fue que Editions de Minuit, la antigua imprenta de la resistencia, publicó en francés *Molloy* primero y *Malone muere* después. Estas dos difíciles novelas obtuvieron algunas menciones favorables en revistas literarias de vanguardia, pero se vendieron poco y no obtuvieron el reconocimiento del público. Los editores abandonaron la idea de publicar *El innombrable* pero publicaron el guion de *Esperando a Godot* en 1952. Unos meses después, el propietario de un pequeño teatro de la *Rive Gauche* decidió representar la obra. Aunque ni Beckett ni Suzanne lo supieran ya había perdido el teatro. «Como voy a cerrar, bien puedo cerrar con una belleza», le dijo a un amigo de Beckett, Rober Blinn, el director de vanguardia que se había declarado dispuesto a producir la obra.

De manera que empezaron los ensayos. Beckett desempeñaba un papel cada vez mayor en estas sesiones a pesar de su timidez. Como señalara uno de los actores, «Beckett no quiere que los actores actúen, quiere que hagan lo que él les dice. Se enfada mucho cuando intentan actuar». Beckett sabía exactamente lo que quería. «No hay nada más

grotesco que la tragedia», explicaba crípticamente. Sus obras no pretendían ser naturalistas sino más bien ritualistas y requerían una interpretación más estilizada que psicológica. Sin embargo, a pesar de su creciente implicación, se negaba a dar a los actores pistas sobre el «significado» de lo que se desarrollaba en el escenario.

Beckett siempre insistiría en desempeñar este papel en la producción de sus obras. Puede que se deba a sus orígenes como novelista, donde el único medio son las palabras que el autor controla por completo. No cabe duda de que las obras de Beckett, al menos al principio, requerían de una producción cuidada para resultar convincentes. Después de todo, el público no había visto nada igual antes. Sin embargo, más adelante, la manía controladora de Beckett tendría un efecto paralizador en sus obras dramáticas, y aún hoy los administradores de los derechos de representación ejercen un estricto control sobre las producciones de sus obras. Cuando ese control se relaje, las obras de Beckett seguramente tendrán un nuevo aliciente.

El 5 de enero de1953 se representó por primera vez *Esperando a Godot.* Beckett, incapaz de pasar por el tormento de su noche de estreno, no asistió. El público, hacinado en 230 sillas en un espacio muy pequeño, estaba perplejo, pero algunos críticos perceptivos vieron inmediatamente la originalidad y el valor de la obra. Dijeron que Beckett era «uno de los mejores dramaturgos de la escena actual» y se pronosticó que de la obra «se hablaría durante mucho tiempo». *Esperando a Godot* fue muy bien recibida por el nihilismo de posguerra del París existencialista, donde Jean-Paul Sartre era el rey-filósofo y Juliet Greco cantaba canciones fatalistas en los cafés del Barrio Latino. El público de *Esperando a Godot* seguía perplejo, pero no dejaba de llenar el pequeño teatro noche tras noche. Pronto «todo París» supo que estaba ocurriendo algo especial en el Théâtre de Babylone. Por fin había subido la marea y Beckett estaba a punto de obtener el reconocimiento con el que llevaba soñando en secreto desde hacía tanto tiempo.

Esperando a Godot se representó en Londres (1955), Estados Unidos (1956) y luego por todo el mundo. Las reacciones fueron muy parecidas en todas partes. La gente acudía en tropel a ver la obra y salía perpleja; a veces solo quedaban la mitad de los espectadores tras el intermedio. Pero los críticos reconocían que, de alguna forma, era una obra apropiada para nuestra época. El drama de los dos vagabundos que no hacían nada, dos veces, era más que un reflejo del *Angst* parisino tan de moda; tocaba una fibra sensible del alma de la humanidad moderna. El público llenaba los teatros noche tras noche para quedar perplejo y abuchear o abrir los ojos y aplaudir. El ingrediente inicial que más contribuyó al éxito de Beckett fue la controversia y no la aceptación. Al cabo de poco tiempo *Esperando a Godot* se estaba representando en escenarios de vanguardia y pequeños teatros de Santiago a Estocolmo. Mientras se convertía en un éxito de los barrios bohemios, se iba asentando como un clásico permanente del repertorio teatral.

Beckett volvió a su mesa. Tras su trilogía escribió tres breves *Textos para nada* que consideraba un «secuela» de la trilogía. La prosa en forma de monólogo es similar a la de *El innombrable,* igual de difícil y enriquecedora. La voz pone su situación en tela de juicio para aprehender la verdad, siempre elusiva, de su ser. La búsqueda filosófica

parece una serpiente intentando comerse su propia cola. «Ninguna voz más que en mi vida, dice, si es que al hablar de mí se puede hablar de vida, y puede […].» Aunque resulte más impenetrable que nunca las palabras de Beckett, como siempre, rara vez carecen de cierto humor de ultratumba:

> ¿Lo he intentado todo, husmeando en cada percepción, en secreto, pacientemente, escuchando? Lo digo en serio, como tan a menudo, me gustaría estar seguro de que no he dejado ninguna piedra sin levantar antes de darme por desaparecido y renunciar.

Lo que pretende hacer es tan ambicioso como siempre:

> Soy el empleado, soy el escriba en vistas cuya causa desconozco. ¿Por qué hacerla mía? No la quiero.

O:

> Dónde iría, si pudiera, quién sería, si pudiera, qué diría si tuviera voz, ¿quién dice esto haciéndose pasar por mí?

Tras estos *Textos,* Beckett volvió al teatro y acabó escribiendo su segundo drama, *El final de la partida.* Presenta al agonizante Hamm, que lleva gafas oscuras y está confinado a su silla de ruedas. Le atiende un sirviente, el recalcitrante Clov. También están los padres de Hamm, Nag y Nell, que viven en cubos de basura y al parecer perdieron las piernas en un accidente de bicicleta muchos años atrás. Los nombres de los personajes indican cuál es su papel: Hamm (martillo), Clov (*Clou* es clavo en francés), Nagg (*Nagel* es clavo en alemán) y Nell (pronunciado con acento irlandés *nail,* o sea, clavo). Evidentemente hay muchas más alusiones: Ham (actor), Nagg (incordiar) y hasta Nell (como en el toque de difuntos). La acción transcurre en una estructura esférica claustrofóbica, que parece el interior de un cráneo, con dos grandes ventanales. Su parte exterior semeja el paisaje tras un holocausto nuclear. De manera que también se puede considerar a los personajes elementos de una mente que se enfrenta a la muerte y la extinción final.

El título, *El final de la partida,* hace referencia a los últimos movimientos de una partida de ajedrez en la que el rey de Hamm intenta evitar desesperadamente el jaque mate. Todo es implacablemente lúgubre, y aunque la obra sin duda tiene sus momentos cómicos, la atmósfera sigue siendo opresiva por no decir deprimente. Al contrario que en *Esperando a Godot* no hay laxitud, ni en la acción ni en la inacción, ni en la resonancia ni las réplicas. El autor ejerce un control mucho mayor y sin embargo las palabras carecen de esa desolación memorable de Godot. Dicho esto hay que reconocer que la obra tiene sus momentos:

CLOV: *(Desesperado.)* ¡Ah…!
HAMM: Algo… de tu corazón.
CLOV: ¡Mi corazón!
HAMM: Unas pocas palabras… de tu corazón.
(Pausa.)
CLOV: *(Mirada fija, sin tono, hacia el público.)* Me dijeron, Eso es amor, sí sí, sin duda, ahora ves cómo…

HAMM: ¡Articula!

CLOV: *(Como antes.)* ¡Qué fácil es! Me dijeron, Eso es amistad, sí, sí, no cabe duda. La has encontrado. Me dijeron, este es el lugar, párate, alza la cabeza y contempla toda esa belleza. ¡Qué orden! Me dijeron, vamos, no eres un bruto, reflexiona sobre estas cosas y verás cómo lo ves todo más claro. ¡Y sencillo! Me dijeron, ¡cuánta atención reciben quienes mueren de sus heridas!

HAMM: ¡Suficiente!

La inacabable desolación de *El final de la partida* no fue tan bien recibida, pero en la actualidad se la considera una pieza maestra a su manera, aunque muy por detrás de *Esperando a Godot.*

Quizá para demostrar que no se había hundido en la depresión, Beckett inició otro *divertissement,* una obra dramática breve titulada *La última cinta de Krapp.* Como la escribió en inglés, la sencilla familiaridad con su lengua materna dio alas a la imaginación de Beckett. *La última cinta de Krapp* es demasiado corta como para poder ser considerada una obra maestra (el guion completo, incluidas numerosas indicaciones del director apenas abarca nueve páginas), pero en otros aspectos bien cabe compararla con *Godot.* Es una de las más accesibles y más obviamente personales de sus obras de madurez (en sentido literal y realista). El único personaje que aparece es Krapp, un eco del nombre dado por Beckett a un personaje autobiográfico de su obra de teatro fracasada, *Eleutheria.* Aquí Krapp cobra vida propia. Aunque el personaje ya no es autobiográfico, en el fondo lo es más todavía pero, al serlo, trasciende sus particularidades para convertirse en el gran personaje arquetípico de los escenarios modernos. A veces es gracioso, otras patético, irónico o muy conmovedor –todo en el reducido espacio de la vida en el escenario.

Cuando el telón se levanta vemos a Krapp en su decrépito gabinete prácticamente sin amueblar. Es un anciano que escucha una y otra vez las cintas que ha ido grabando a lo largo de su vida. Son una especie de diario en el que describe su actitud ante la vida. Escuchamos sus decisiones, sus autocríticas a su antiguo yo, sus penas. Vemos al anciano Krapp escuchando al hombre más joven que era contar sus recuerdos más emotivos: la muerte de su madre, su amor, su gran momento de inspiración.

Los minutos que transcurren sobre el escenario son volúmenes, que evocan tanto una vida entera como la sensación de que es una vida frustrada e irrecuperable. Hablan tanto el viejo como el joven Krapp. Son dos personas diferentes que no se escuchan mutuamente, son extraños hablando. Oímos sus voces por separado pero no hay diálogo, nunca podrán hablar el uno con el otro, el pasado no tiene arreglo. Krapp, que enciende y rebobina su vieja grabadora mordisqueando pensativamente sus plátanos, desapareciendo a veces en la oscuridad en busca de un trago de licor casero, es uno de los personajes más conmovedores del teatro moderno y permanece en la mente del espectador largo rato a pesar de su corto paso por el escenario. Al final dejamos a Krapp con su «charla ácida y su banqueta de hierro» escuchando con amargura el juicio del imberbe y la esperanza que transmite su voz más joven grabada en la cinta:

CINTA: […] Quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía alguna posibilidad de ser feliz. Pero ya no querría tenerla otra vez. Y menos ahora, que tengo ese fuego en mí. No querría tenerla otra vez.

(KRAPP permanece inmóvil, con los ojos fijos en el vacío. La cinta continúa rodando en silencio.)

En 1960, Beckett empezó a escribir otra novela que acabaría llevando por título *Comment C'est.* En castellano se ha traducido por *Como es* y se pierde el juego de palabras del título original en francés: *commencer* (empezar) y *comme on sait* (como es sabido). Al parecer Beckett se enfrenta aquí a un problema insuperable. ¿Cómo seguir tras la muerte aparente de *El innombrable*? ¿Cómo avanzar más allá de ese monólogo expirado sin caer en sí mismo? ¿Cómo crear una novela cuando había hecho todo lo posible por acabar con ese género para su propia satisfacción?

Basándose en sus obras de teatro, Beckett situó a la voz principal en un escenario tan lúgubre como el de estas. El narrador, inicialmente sin nombre, se arrastra por un mar de fango y va encontrándose a otros personajes similares a él. Todos arrastran consigo sus miserables posesiones metidas en sacos. En la segunda parte de la novela el narrador encuentra a Pim y revela que él se llama Bom. Este encuentro se convierte en una grotesca parodia de las relaciones humanas (en todos los sentidos), cuando ambos se abrazan y enredan en el barro antes de proseguir su camino por separado. Bom dice de sí mismo que «se aferra con uñas y dientes a su estado» y no está exagerando. Mientras avanza por el barro tiene vívidos recuerdos de una vida más realista. Algunos son autobiográficos, aunque el suicidio de la mujer de Bom parece una mezcla de culpa semiautobiográfica y deseo de plenitud. (La relación con Suzanne no iba bien.)

Esta novela, si es que se la puede llamar así, consta de párrafos cortos sin puntuación, que parecen incorporar su propio ritmo jadeante y no tener significado:

> esta voz esas voces cómo saber si no es un coro una sola voz pero cuacuá quiere decir por doquier altavoces posible la técnica pero atención atención
>
> nunca dos veces la misma o entonces el tiempo tiempos enormes vieja desfigurada no a menudo más fresca más fuerte después que antes a menos que la enfermedad las desdichas a veces eso ocurre se está mejor menos mal después que antes o grabaciones

Al contrario de lo que ocurre en *El innombrable,* igualmente ilegible, el lector de *Como es,* que aguanta atravesando junto al narrador estos pantanos literarios enlodados, recibe una recompensa muy pequeña:

> de la que tengo de la que tuve lo poco que quedaba tengo lo poco que queda de cómo era antes de Pim con Pim después de Pim y hasta cómo es para ello también encontraba la voz palabras

Y etcétera, etcétera, páginas y páginas sin alivio alguno. Los críticos estaban perplejos e incluso algunos de los más fervientes admiradores de Beckett reconocían estar perdidos. Era como si Beckett, al destrozar la novela, hubiera destruido su propia obra.

Por aquel entonces la vida de Beckett con Suzanne se había reducido a una típica farsa. Su conducta, su actitud ante el mundo, por no hablar de su alcoholismo y aventuras ocasionales, convertían la vida con él en algo imposible. (Después de todo a él también le resultaba imposible vivir consigo mismo.) Suzanne y él seguían compartiendo un apartamento pero tenían un acuerdo peculiar. Pasada la puerta principal, la vivienda

contaba con otras dos puertas, una conducía a las habitaciones privadas de Beckett, la otra a las de Suzannne. Cuando Beckett quería comunicarse con Suzanne la llamaba por teléfono. A pesar de este aparente distanciamiento el vínculo entre ellos seguía siendo fuerte. Habían compartido demasiadas cosas como para separarse definitivamente. Beckett nunca olvidó todo lo que Suzanne había hecho por él, sus incansables esfuerzos por hacer llegar sus manuscritos a lectores interesados. Ella era quien había vivido con él y le había apoyado en las épocas en las que había hecho los mayores esfuerzos creativos; había sido el único testigo de sus miserias más profundas. En 1961 Beckett decidió casarse con Suzanne como muestra de buena voluntad y en reconocimiento a lo que había hecho por él. También quería asegurarse de que, cuando muriera, ella heredaría la considerable fortuna que había ido acumulando a partir de los derechos de autor que se pagaban por sus obras en el mundo entero. Viajaron a Inglaterra (muy en su línea) donde se casaron sin alharacas ni amigos en la anónima ciudad costera de Folkestone. La única indicación de Beckett sobre dónde estaba o por qué es una tarjeta postal que envió a un amigo en París: «La sangre circula más despacio en la ciudad de Harvey». (William Harvey, descubridor de la circulación de la sangre había nacido en Folkestone en 1578.)

A partir de ese momento Beckett se dedicó a traducir sus propias obras del francés al inglés y a «revisar» las traducciones de sus obras al inglés, francés y alemán (lengua que también hablaba con fluidez). Entremedias escribió unos cuantos «dramatículos» breves piezas en prosa. Entre ellos cabe mencionar un guion denominado sencillamente *Film.* Protagonizó la película Buster Keaton, apodado «rostro de piedra» por su falta de expresividad y sus excelentes actuaciones. Beckett era un gran admirador de Keaton y en 1964 viajó a Nueva York para asistir a la producción de *Film.* El anciano Keaton solo accedió a salir de su retiro de póquer porque necesitaba el dinero. Su reacción inicial fue decir que este guion, aparentemente sencillo pero filosóficamente muy profundo, estaba fuera de su alcance. Tras algunos contratiempos empezó a moverse de mala gana ante las cámaras sin intentar actuar. Beckett estaba encantado porque era exactamente lo que quería. Pero tras las cámaras Keaton también se limitaba a repetir los mismo gestos, de manera que no hubo comunicación entre estos dos grandes «rostros de piedra» del siglo XX.

Las piezas en prosa más cortas de Beckett son cuestión de gusto. Resultan muy alusivas y elusivas, pero pese a todas las dificultades compensan el esfuerzo. Los lectores eligen sus favoritos de entre estos textos aparentemente impenetrables. Uno de los más exitosos fue la pieza de 1963 *Imaginación muerta imagínate* en la que el personaje principal intenta hacer exactamente eso y se da cuenta de que: «No, la vida se acaba y no, no hay nada más en otro lugar y ya no se puede volver a encontrar esa mota blanca perdida en la blancura […]».

En octubre de 1969, Beckett supo que había ganado el Premio Nobel de Literatura cuando pasaba unas vacaciones en la costa de Túnez. Comprobó con horror que toda la prensa mundial había desembarcado en su hotel y se encerró en su habitación. Convencieron a Beckett, patológicamente tímido y solitario, de que se presentara ante la prensa y su mar de cámaras. Estaba demasiado superado como para poder contestar

preguntas y se limitó a permanecer sentado con la cabeza gacha, como si se avergonzara. Su frágil salud se resintió y le llevó un tiempo recuperarse.

Tras volver a París Beckett retomó sus traducciones y creó algunos dramatículos en prosa más, en su mayor parte experimentales. Por ejemplo, *Breath (Respiración)* no es más que una página de instrucciones. El escenario está vacío y lleno de basura: «Nada en vertical todo está tirado por el suelo». La acción, como tal, consiste en un grito, que luego se repite y en la grabación de una respiración profunda, la inhalación y la exhalación («inspiración… exhalación», pone en las indicaciones del director), mientras una luz tenue cobra y pierde fuerza lentamente. Todo el «drama» transcurre en menos de un minuto. Sin embargo, en las circunstancias correctas puede producir una honda impresión si nos paramos a reflexionar sobre ello. La respiración es el núcleo de la vida, nuestra inspiración y exhalación. ¿Qué podría haber más simple? Es lo más básico que somos.

Algunos de estos dramatículos funcionan, otros resultan extrañamente insatisfactorios, al ser leves y profundos a la vez. Pero ocasionalmente Beckett creaba, también en este estilo, alguna obra maestra, como por ejemplo *No yo,* de nuevo extremadamente reduccionista en la que únicamente están los elementos necesarios. El escenario está a oscuras y los focos alumbran la boca que habla a través de un agujero abierto en una tela negra. Hay una figura escuchando. Una voz femenina pronuncia un torrente de palabras inconexas y carentes de significado. Poco a poco la boca aislada y su flujo de palabras y frases adquieren un poder hipnótico y un significado propios:

> tan desconectado…nunca recibí el mensaje…impotente para responder…como paralizado…no podía articular sonido alguno…ningún sonido…ningún sonido de ningún tipo…ningún grito para pedir ayuda, por ejemplo… si quisiera articularlo…grita *[gritos]*…luego escucha…*[silencio]*…vuelve a gritar…*[gritos de nuevo]*…vuelve a escuchar…*[silencio]*…no…lo escatimo…

El efecto es terrorífico y trágico y parece expresar el ser de la humanidad a un nivel fundamental y profundo. Es primitivo, no está articulado pero parece dirigirse a tientas hacia algún tipo de articulación extrema.

> …ni idea…de lo que estaba diciendo…imagínate…hasta que empezó a intentar…engañarse a sí misma… no era la suya en absoluto…no era su voz en absoluto…sin duda hubiera…vital debería…

Tras quince minutos así el público es consciente de que está teniendo una experiencia primigenia y profunda. La naturaleza precisa de esta experiencia es elusiva y nos obliga a seguir reflexionando mucho tiempo después de haber asistido a la representación. En algunas representaciones *No yo* se repite tras un intervalo, pero curiosamente este enfoque no siempre funciona. Lo mejor es ver (y oír) la pieza y dejarlo ahí, reposando. Esa boca aislada, casi obscena, dando voz a las palabras adquiere una vida propia.

> …no puedo parar ahora…imagínate…no puedo parar el flujo…y todo el cerebro suplica…algo suplica en el cerebro…suplica a la boca que se calle…

Este es el flujo, el grito, el imparable torrente de la conciencia, la voz interminable,

insoportable, que sigue hablando en nuestra cabeza al margen del sentido, el significado o el sufrimiento. Nuestra vida se compone de ese parloteo interminable que tiene lugar en nuestra cabeza… pero en último término es todo lo que tenemos.

Las piezas breves en prosa que Beckett siguió escribiendo no tuvieron tanto éxito, aunque había en ellas fogonazos ocasionales de genialidad que no podría haber creado nadie más. Beckett estaba decidido a seguir adelante a pesar de todo. Como diría con valentía: «falla de nuevo, falla mejor». Entre las piezas más exitosas de este tipo cabe mencionar *Lessness (Sin), Enough (Suficiente)* y *Vieja Tierra;* esta última empieza con ese memorable: «Vieja Tierra, no más mentiras…».

Con estas piezas pretende llegar al corazón mismo de la experiencia humana, aprehender nuestro ser más esencial y obtener indicios de lo que es, en último término, la experiencia. Es una forma de literatura que se acerca tanto a la filosofía que resulta difícil distinguir entre una y otra. Es filosofía creativa que bebe en el «pienso luego existo» de Descartes. Una de las obras más famosas de Descartes lleva por título *Meditaciones,* precisamente lo que hacía cuando filosofaba, reflexionar en torno a lo que llamaba la filosofía primera o última. Estas breves y tardías piezas en prosa de Beckett también pueden entenderse como reflexiones sobre el proceso de vivir y de pensar, como un esfuerzo por hacerse con y entender toda la trascendencia de la famosa conclusión de Descartes. En las meditaciones de Beckett hay más y menos humanidad que en Descartes.

En ellas se rechaza la tranquilidad racional del filósofo francés, la visión de la civilización ilustrada. Las voces de Beckett, sus seres, expresan todos nuestros temores irracionales sin perder del todo ciertos elementos de racionalidad. Hasta cuando se pierde la razón se la recupera, para poder constatar racionalmente su ausencia y poder seguir perseverando. La perseverancia misma («debe seguir adelante») persiste mucho más allá de la racionalidad; es la persistencia de la vida misma. Así evoluciona nuestro ser, así surgimos del barro primordial para convertirnos en lo que somos.

La visión de Beckett sigue abierta a todo tipo de irracionalidad. «Todos nacemos locos, algunos seguimos estándolo toda la vida.» Pero también se centra en el reduccionismo. «Dan a luz junto a una tumba, la luz reluce durante un instante y vuelve a ser de noche.» Beckett se centra en ese instante de brillantez como ningún otro autor.

Cuando ya contaba 70 años, su mala salud y el abuso del alcohol empezaron a pasarle factura. En 1968 empezó a ser presa de recurrentes ataques de vértigo que le produjeron varias caídas graves en casa y en la calle. Por entonces Suzanne ya era octogenaria y también estaba enferma. La edad había hecho mella en su carácter estoico y padecía ataques de ira que pagaba con Beckett. Beckett, por su parte, se mostraba muy preocupado por esta deriva de los acontecimientos.

En 1987 se trasladó a una residencia de ancianos. Era un establecimiento modesto y Beckett vivía en un pequeño cuartito con un armario en el que había algunos libros y una botella de whisky irlandés. El jardín exterior era bastante lúgubre y en él solo había un árbol parecido al de Godot. Los amigos que le visitaban se sorprendían de ver lo pobremente que vivía Beckett, pero él se negaba a gastarse su fortuna en algo mejor.

Tenía todo lo que necesitaba. En julio de 1989 murió Suzanne y Beckett, de 83 años, la siguió cinco meses después, el 22 de diciembre de 1989.

[1] La obra de Joyce no se ha traducido al castellano debido a la gran cantidad de palabras que el autor se inventa. Sí quiero ofrecer una traducción aproximada para el lector interesado: «Ni un solo ruido, ¡*Lispn!* Ni viento ni palabras. Solo una hoja, justo una hoja y las hojas. Los bosques siempre son afectuosos. Como si fuéramos bebés en su seno. También hay manadas de petirrojos. Para mí es una *goolden* puesta en marcha. ¿A menos que? ¡Fuera! ¡Levántate hombre de las *hooths*, que ya has dormido mucho. ¿O solo así *mesleems*?» *[N. de la T.]*.

Epílogo

Sería presuntuoso agregar un epílogo a las últimas palabras de Beckett, pero merece la pena tener en cuenta lo que ocurrió con sus palabras. Las obras de Beckett siguen enfrentando a lectores y audiencias y suscitan pasiones. O bien se habla de «Sam» como del autor favorito y se le adora como a un héroe, o se reniega de «Beckett» y de su carga de sinsentido pretenciosa, tan llena de basura como los escenarios donde se han puesto en escena sus obras.

Según sus admiradores Beckett ha descubierto el canon de la «gran literatura», un estatus muy difícil de conseguir pero imposible de perder una vez adquirido. Será difícil que sus detractores, hasta lo más eruditos, con mayor sentido común y prestigiosos logren destronarle mientras cada generación de jóvenes lectores se identifique tanto con sus palabras. Un pesimismo como el de Beckett siempre resulta atractivo. Se ríe de la experiencia, la autoridad y los logros, de todo lo que molesta a los jóvenes. Pero la perversa marca de pesimismo de Beckett no seduce solo a los jóvenes. Tiene la habilidad de resistir a las hondas y flechas de la mala fortuna, algo a lo que puede que los jóvenes se inclinen más, pero que se convierte en un estado permanente en la edad avanzada. La filosofía que late tras este pesimismo hace brotar las burbujas de jabón arco iris de la ilusión y nos deja parpadeando, contemplando con ojos penetrantes la realidad implacable. Sin embargo este derrotismo no es una opción dulce. Había hierro en el alma de Beckett. Su humor es el humor burlón de los fuertes, de quienes han vencido a la mala fortuna. Puede que sus voces sean las de los derrotados, de los realmente desesperados e sus diversas formas, pero lo cierto es que nunca admiten la derrota final. «[…] En el silencio no sabes, debes seguir adelante, no puedo seguir adelante, seguiré.»

Cronología de la vida y época de Beckett

1906	Nace Samuel Beckett el 13 de abril, Viernes Santo, segundo hijo de William y May Beckett en Foxrock, Dublín, Irlanda
1914-1918	Primera Guerra Mundial
1916	Levantamiento de Pascua en Dublín por parte de los patriotas irlandeses contra el gobierno británico
1922	Irlanda se independiza de Gran Bretaña; el Úlster (Irlanda del Norte) sigue siendo británico
1922-1923	Guerra civil irlandesa
1920-1923	Beckett va a un internado, en Portora Royal, en el Úlster
1923-1927	Estudia lenguas modernas (inglés, francés e italiano) en el Trinity College de Dublín
1927	Gana una medalla de oro por sacar las mejores notas en los exámenes finales
1927-1928	Beckett da clases durante dos semestres en Campbell College, Belfast
1928	Va a París en calidad de lector de la École Normale Supérieure. Conoce a James Joyce
1929	Colapso de Wall Street e inicio de la Gran Depresión mundial. Primeras publicaciones de Beckett, ensayo, «Dante…Bruno. Vico…Joyce»
1930	El poema *Whoroscope* de Beckett gana el premio Cunard en París
1930-1932	Lector de francés en el Trinity College, Dublín. Dimite tras cuatro semestres
1931	Publica *Proust* en Londres
1932	Inicio de los cinco años de vagabundeo por Alemania, Francia, Inglaterra e Irlanda
1933	Hitler se hace con el poder en Alemania. Muere el padre de Beckett y le deja una pequeña pensión. Permanece durante dos años en Chelsea, Londres
	Beckett se somete a psicoanálisis. Publica una colección de cuentos cortos, *Más*

pinchazos que patadas, en Londres

1935 Deja el psicoanálisis, publica una colección de poemas, *Los huesos de Eco y otros precipitados,* en París

1938 Resulta seriamente herido por arma blanca en un incidente en Montmatre. Vive con Suzanne Deschaevaux-Dumesnil. Publica su primera novela, *Murphy,* en Londres

1939 Estalla la Segunda Guerra Mundial, Irlanda permanece neutral

1940 Invasión alemana y ocupación de Francia. Beckett se registra como neutral residente en París

1941 Se una a una célula de la resistencia francesa

1942 Los alemanes dan con la célula de la resistencia de la que Beckett forma parte. Él y Suzanne huyen de París y se dirigen al sur de Francia; se acaban instalando en el Roussillon, en la Francia no ocupada de Vichy. Beckett se mantiene trabajando como granjero y empieza a escribir *Watt*

1944 Las tropas aliadas liberan París. Beckett y Suzanne vuelven a París

1945 Fin de la Segunda Guerra Mundial. Beckett vuelve a Irlanda y acaba de escribir *Watt.* Vuelve a Francia trabajando para la Cruz Roja irlandesa en Normandía. Le otorgan la Croix de Guerre por su labor en la resistencia francesa. Empieza a escribir en francés

1946-1947 Periodo muy creativo de escritura en francés. Escribe historias, novelas y obras de teatro; no se publica ninguna

1947 Inicio del «asedio en su cuarto»; escribe *Molloy*

1947-1948 Escribe *Esperando a Godot*

1949-1950 Escribe *El innombrable*

1950 Muere la madre de Beckett

1950-1952 Escribe *Textos para nada*

1951 Se publican en París *Malloy* y *Malone muere,* primeras dos novelas de la trilogía

1952 Se publica en París *Esperando a Godot*

1953 Primera representación de *Esperando a Godot* en el Thêatre de Baylone en la margen izquierda (Rive Gauche) de París

1953	izquierda (Rive Gauche) de París
1955-1956	Escribe *El final de la partida*
1958	Escribe *La última cinta de Krapp*
1960	Escribe *Como es*
1961	Se casa con Suzanne Déschevaux-Dumesnil en Folkestone, Inglaterra
1964	Va a Nueva York para rodar una película con Buster Keaton
1969	Obtiene el premio Nobel de Literatura
1972	Primera puesta en escena de *No yo*
1974	Escribe *Vieja Tierra*
1989	Beckett muere a los 83 años

Lecturas recomendadas

Bair, Deidre, *Samuel Beckett,* Harcourt Brace Jovanovich, 1978. Es la primera biografía completa de Beckett y se publicó cuando aún vivía. Da una buena imagen de Beckett y está repleta de detalles fascinantes, aunque en algunos casos se ha comprobado que eran incorrectos. Al contrario que las grandes biografías publicadas tras su muerte, esta resulta amena de leer y se puede asimilar sin problemas de principio a fin.

Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays,* Grove Press, 1984. Contiene todas las obras dramáticas menos conocidas en las que Beckett se mostraba más experimental. Algunas son excepcionales, otras menos, pero siempre cabe encontrar algo interesante hasta en los más fugaces «dramatículos».

Calder, John (ed.), *A Samuel Beckett Reader,* Calder and Boyars, 1967. Una buena selección de la obra en prosa de Beckett. Contiene desde *Más pinchazos que patadas* hasta sus últimas piezas cortas en prosa. Las piezas están bien elegidas y cada una va precedida de una introducción muy informativa. La mejor guía de las obras de Beckett antes de sumergirse en la obra de su elección.

Cohn, Ruby, *Samuel Beckett: The Comic Gamut,* Rutgers, 1962. Otra crítica clásica que logra ser entretenida y perspicaz. Haciendo honor al subtítulo, los capítulos se titulan desde «Retrato del artista como viejo vagabundo» a «Un cómico complejo y un complejo cómico».

Cronin, Anthony, *Samuel Beckett: The Last Modernist,* Da Capo, 1999. [*Samuel Beckett: el último modernista,* Ediciones la Uña Rota, 2012]. Esta extensa obra escrita con gran afecto cubre con increíble detalle la larga y caprichosa vida de Beckett. Cronin fue una figura influyente en la escena literaria de Dublín durante gran parte de la vida del autor, lo que le permite percibir con exactitud lo que Beckett debe a su procedencia irlandesa. También sabía bien de qué intentaba escapar.

Kenner, Hugh, *A Reader's Guide to Samuel Beckett,* Syracuse University Press, 1996. Una obra clásica muy crítica con Beckett que abarca la mayor parte de sus obras maestras. Hugh Kenner conocía personalmente a Beckett y fue uno de sus críticos más agudos y profundos. Contiene muchos detalles y especulaciones fascinantes

Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett,* Simon and Schuster, 1996. Esta exhaustiva y a veces agotadora obra tiene más de 850 páginas. Es el resultado de muchos años de investigación y contiene casi todos los datos a nuestra disposición. Aparte de su extensión, lo único que se puede decir en su contra es que al autor, norteamericano, a veces se le escapan los matices de la vida europea, irlandesa y francesa.

GARCÍA MÁRQUEZ
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

García Márquez

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

La literatura latinoamericana no ha sido nunca simple, aunque desde sus orígenes haya hecho gala de un lirismo fresco, casi infantil. García Márquez es una extraña versión moderna de un increíble legado literario latinoamericano: un escritor que aspira a lo más elevado de su arte sin dejar por ello de ser popular. Los lectores que caen bajo el hechizo de *Cien años de soledad* lo consideran uno de los sueños literarios más ricos jamás escritos. Su «realismo mágico» ha influido sobre otros escritores, de París a Tokio, por su viveza y su imaginación sin límites.
En *García Márquez en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece el relato conciso sobre la vida e ideas de García Márquez, explicando su influencia sobre la literatura y la lucha de los hombres por entender su lugar en el mundo. El libro también incluye una cronología de la vida y época del autor y una selección de lecturas recomendadas para quien desee seguir leyendo.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
García Márquez in 90 minutes

© Paul Strathern, 2004

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

Introducción

Gabriel García Márquez es una rareza moderna, un escritor con elevadas aspiraciones artísticas que sin embargo sigue siendo popular como Víctor Hugo y Charles Dickens. No siempre fue así. García Márquez luchó durante muchos largos años, exiliado de su Colombia natal y viviendo, sobre todo, del periodismo. A los 39 años había publicado unas cuantas novelas y cuentos cortos que le habían granjeado una creciente reputación literaria. Por el camino había obtenido el premio literario colombiano Esso. Pero nada permitía prever el torbellino que se desataría tras la publicación de *Cien años de soledad* en 1967.

La editorial Sudamericana de Buenos Aires imprimió una primera edición de 8.000 ejemplares para su distribución por toda Latinoamérica; un número de ejemplares respetable para un autor literario consagrado. Sorprendentemente, la edición se agotó en una semana, incluso antes de que llegara a todas las librerías. Al parecer cualquier que hubiera leído un libro alguna vez compraba la novela en los quioscos de periódicos. Taxistas y enfermeras, estudiantes y funcionarios, la gente se sumergía en la historia fantástica de la ciudad imaginaria de Macondo creada por García Márquez y en el mundo de la familia Buendía que la fundó. Inventos científicos, la consagración de una iglesia, levantamientos políticos, la llegada de la compañía bananera, hijos bastardos enviados a Roma para convertirse en papas… Este rico retrato, cómico pero envenenado, de la vida latinoamericana resultaba familiar a quien lo leía desde el extremo meridional de Chile a México y más allá. Se convirtió rápidamente en un éxito de ventas en todo el continente, adquiriendo casi inmediatamente el estatus de clásico literario. Y no sería un fenómeno pasajero. Pasados más de 50 años se sigue comprando y leyendo *Cien años de soledad;* en Latinoamérica hoy se venden millones de copias.

Pero no fue un éxito solo en Latinoamérica. Con los años, la obra maestra de García Márquez inspiraría un asombro y reconocimiento similar a lectores de todo el mundo. *Cien años de soledad* se acabaría publicando en más de 30 idiomas, desde el hebreo hasta el indostaní pasando por el hindú y el húngaro. Allí donde llegaba, el libro parecía adoptar una característica vida propia. Se publicaron ediciones pirata en griego, turco, urdu y árabe. En la Unión Soviética gustó su perspectiva liberadora y de izquierdas, pero creyeron necesario ahorrar a sus lectores las escenas sexualmente explícitas. En Estados Unidos dieron la bienvenida a las revelaciones sobre la vida en Sudamérica que aportaba el libro, pero el Departamento de Estado apenas podía disimular el desagrado que le inspiraba un autor al que declaró un revolucionario peligroso negándole el visado. Más tarde el gobierno colombiano decidió seguir el ejemplo norteamericano privándole de su pasaporte y prohibiéndole abandonar el país. Pero Márquez ya no vivía en Colombia y siguió viajando por el mundo con pasaportes expedidos por gobiernos más comprensivos. Vivió en Barcelona y Ciudad de México, donde siguió escribiendo libros, hasta que pudo volver a su patria cuando cambió el gobierno.

Dos décadas después de su publicación, *Cien años de soledad* se había convertido en

el libro en lengua castellana más conocido después de *El Quijote.* En 1982 concedieron a Gabriel García Márquez el Premio Nobel de Literatura; el comité anunció que era un autor que convertía «cada nueva obra en un suceso de trascendencia mundial». En su opinión, su maestría en la elección de las temáticas y su excelencia literaria le situaban a la altura de Balzac y Faulkner. Los críticos elogiaban su habilidad para crear un mundo legendario en el que se mezclaban lo real y lo fantástico, aunque el mismo García Márquez insistiera en que «cada línea de mis libros surge de la realidad».

Mientras, la realidad misma se vestía de las fantasías de García Márquez. Por entonces Macondo había cobrado vida propia y varias ciudades del norte de Colombia decían ser el original de ese lugar legendario. Se construyó un Hotel Macondo en la playa de Santa Marta (donde García Márquez pasaba sus vacaciones de niño) y algo más allá, en Barranquilla (donde pasó algunos años de estudiante) dieron el nombre de Macondo a un edificio y a la farmacia local. El público quería a Gabriel García Márquez, al que apodaba «Gabito». Hasta el presidente de Colombia le llamaba por el cariñoso apodo de «Gabo».

Cuando se anunció que había ganado el Premio Nobel, el 21 de octubre de 1981, García Márquez vivía en Ciudad de México. Esa mañana todos los alumnos de una escuela primaria local se reunieron bajo su ventana para cantar una canción en su honor y los conductores que pasaron a su lado mientras caminaba por las calles tocaron el claxon. En Colombia, el principal periódico de Bogotá titulaba su portada «Gabo, Premio Nobel de Literatura». Cuando partió hacia Estocolmo para recibir el premio, los presidentes de varios países latinoamericanos telegrafiaron sus felicitaciones a «Gabo» y le acompañó una banda musical colombiana que causó un auténtico terremoto en Suecia. La fiesta de celebración posterior a la entrega del premio fue un evento absolutamente sudamericano nunca visto en Escandinavia. El grupo colombiano tocó hasta bien entrada la madrugada y los invitados se animaron aún más gracias a las cajas de ron cubano enviadas por Fidel Castro en valija diplomática. Al día siguiente el gobierno sueco protestó por lo que entendía era una violación de sus estrictas leyes en relación al consumo de alcohol y en Londres *The Times* publicó una historia titulada: «El ron de Castro desata una orgía antiamericana».

En uno de los discursos más divertidos e ilustradores pronunciados en una ceremonia de entrega de premios Nobel, Gabriel García Márquez empezó describiendo cómo

> un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo.

El navegante florentino proseguía describiendo cómo el primer nativo de la Patagonia que encontraron había enloquecido de miedo al verse reflejado en un espejo. García Márquez prosiguió:

> Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonios más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos.

Siguió hablando de El Dorado, «la tierra del oro», representada en los mapas de Sudamérica durante un cuarto de milenio con un tamaño y una ubicación que variaban según el capricho de los cartógrafos. También mencionó la gran expedición de ocho años al norte de México en busca de la Fuente de la Eterna Juventud; los 600 hombres que la componían se habían acabado comiendo unos a otros hasta que solo quedaron 5. Luego García Márquez pasó a relatar cómo en época colonial «se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro». Esta obsesión con el oro seguía viva a principios de los tiempos modernos, cuando los ingenieros alemanes quisieron tender vías férreas a lo largo del istmo de Panamá y, como el hierro era escaso en la región, decidieron que lo mejor sería hacer los raíles de oro.

Pero el oro solo era parte de la experiencia latinoamericana. García Márquez afirmó que sus gobernantes eran capaces de crear su propio mundo particular.

> El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles.

También estaba el general García Moreno, que presidió Ecuador durante 16 años como gobernante absoluto incluso después de muerto, pues «su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial». En el general Maximiliano Hernández Martínez, dictador de El Salvador, convivían la buena suerte y el salvajismo. Creía firmemente en el misticismo benigno de la teosofía, pero no tenía inconveniente en ordenar la matanza de 30.000 campesinos. Inventó un péndulo que detectaba venenos en su comida y como medida preventiva ordenó cubrir todas las farolas de las calles con papel rojo durante un brote de escarlatina. Según García Márquez hoy siguen ocurriendo historias como esta. La estatua erigida en honor del general Francisco Morazán en la plaza principal de Tegucigalpa, en la república centroamericana de Honduras, es en realidad una estatua de un mariscal de Napoleón, Ney, comprada a bajo precio en un almacén de estatuas desechadas de París.

El tono de García Márquez se oscureció cuando empezó a evocar la historia contemporánea de América Latina, con sus injusticias, sus horrores y el derramamiento de sangre del que Europa empezaba a hacerse más consciente.

> Han irrumpido desde entonces con más ímpetus que nunca las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda.

Con una exasperación que rayaba en la desesperanza exclamó: «No hemos tenido un instante de sosiego».

Según Márquez la historia del lugar, combinada con su literatura, trascendía el registro de la página impresa y vivía en el pasado y el presente de todos y cada uno de sus habitantes. Habló de los mendigos y de los profetas, de los músicos y de los poetas,

soldados y maleantes de su Colombia natal, de «todas las criaturas de aquella realidad desaforada». La gente que afrontaba estas vidas no precisaba de imaginación. Carecían de «los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida». Recalcó que esta era la soledad a la que aludía en el título de su obra más famosa. Europa aplicaba sus propios esquemas a la hora de juzgar a Latinoamérica, alienando a sus gentes aún más y condenándolas a la soledad. Los europeos preferían olvidar «las locuras fructíferas de su juventud» que antaño inspirara sus culturas. Los suizos pacifistas que hoy fabrican dulces, quesos y relojes de cuco, en tiempos fueron los mercenarios más salvajes de Europa y saquearon los tesoros de la Roma renacentista en una orgía de sangre. Volviendo al presente insistía en que

> europeos de espíritu clarificador, los que luchan también aquí por una patria grande más humana y más justa, podrían ayudarnos mejor si revisaran a fondo su manera de vernos.

El discurso pronunciado por García Márquez en la ceremonia de los Premios Nobel fue un grito de ayuda. Pedía comprensión para su obstinado continente; una comprensión que solo sería posible si se escuchaba la voz de sus gentes, una voz con su propio lugar en el mundo y nada fácil de percibir ni en la literatura ni en la vida. La lucha por encontrarse a sí mismos y hacerse oír había sido larga.

La literatura latinoamericana es el inconsciente vivo de la literatura mundial. Resulta exótica comparada con el realismo de la visión norteamericana, pródiga y fecunda comparada la literatura europea, vivaz y atrevida comparada con la asiática, y tiene una sofisticación casi latina, casi decadente, que contrasta con la literatura africana. Nunca fue simple, pero poseía desde el principio un lirismo fresco y a menudo infantil que nunca perdería.

No resulta sorprendente que el primer gran representante de esta literatura, capaz de dotarla de voz propia, fuera un poeta. Lo que sí sorprende es que ese poeta surgiera en la oscuridad tropical de la Nicaragua del siglo XIX, en América Central en vez de en los salones de la buena sociedad de Buenos Aires, Argentina, cuya riqueza y desarrollo económico empezaban a superar a los de España, la madre «patria». A principios de siglo, Latinoamérica se había librado de sus amos coloniales, pero España no perdió su influencia cultural hasta finales de siglo. El continente intentaba crear una nueva identidad cultural propia que expresara lo que lo hacía único y lo diferenciara tanto de Europa como de América del Norte.

Rubén Darío nació en 1867 en Metapa (actualmente Darío en su honor), una pequeña ciudad en las montañas de Nicaragua central. El país había obtenido su independencia hacía menos de 30 años y solo muy recientemente había alcanzado cierta estabilidad, tras expulsar a un aventurero de Tennessee que se había declarado presidente. Darío fue un niño prodigio que a los 14 años ya escribía poemas y cuentos que reflejaban su viva imaginación. A los 18 empezó a viajar y ya no dejaría de hacerlo en toda su vida. Primero fue a Chile, en la costa pacífica de Sudamérica. Allí escribió el primero de los muchos manifiestos en los que proclamaba los objetivos de una literatura totalmente nueva. Darío afirmaba: «Las palabras deben pintar el color de un sonido, el perfume de

un astro […]». Dos años después, en 1888, publicó *Azul,* su primer libro de cuentos y poemas, que marca el nacimiento del movimiento literario denominado modernismo (al principio, como todas las etiquetas, un término irrisorio para la crítica). El modernismo barrería América Latina y España misma, purgando la arcaica literatura española del periodo y transformando su lengua histórica como nunca antes. Las tradicionales frases largas, llenas de subordinadas y con una sintaxis complicada fueron reemplazadas por frases simples y vibrantes repletas de una imaginería vivazmente original. Aunque el modernismo contaba con muchos representantes, Darío siempre fue su líder y principal exponente:

> Oye: canta la cigarra
> porque ama al sol, que en la selva
> su polvo de oro tamiza
> entre las hojas espesas.

A pesar de su fresca individualidad, la poesía de Darío estaba muy influenciada por la del parnasianismo francés, con sus ecos de belleza clásica. Su exótica temática estaba repleta de mitología antigua, y sus descripciones hacen referencia a Oriente.

Tras su vuelta a América Central, la vida personal de Darío estuvo llena de tragedias y problemas. En pocos años murió su esposa y empezó a beber mucho. Este fue el inicio de un alcoholismo que empeoraría con los años. Contraería segundas nupcias con su antigua amante Rosario, pero el matrimonio degeneró en desastre rápidamente debido a los celos, las infidelidades y un abandono. (Rosario intentaría encontrarle al final de sus días.)

En 1893 nombraron a Darío cónsul de Nicaragua en Buenos Aires en recompensa por su talento poético. En la atmósfera cosmopolita de la capital argentina su poesía se distanció aún más de la realidad cotidiana, alcanzando una nueva y difícil belleza. Profundizó en su comprensión de los grandes poetas franceses y españoles del pasado y sus referencias míticas adquirieron vida propia:

> Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
> botón de pensamiento que busca ser la rosa;
> se anuncia con un beso que en mis labios se posa
> el abrazo imposible de la Venus de Milo.

En 1898 Darío viajó a Europa como corresponsal extranjero de *La Nación,* un periódico de Buenos Aires. Ese año Estados Unidos echó a los españoles de lo que quedaba de su antiguo Imperio en Cuba y Puerto Rico. Darío se dio cuenta de que a partir de ese momento la amenaza para Latinoamérica era Estados Unidos y dedicó un poema al presidente Theodore Roosevelt:

> Y domando caballos, o asesinando tigres,
> eres un Alejandro-Nabucodonosor.
> (Eres un profesor de energía,
> como dicen los locos de hoy.)

[…]
Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.

Pero la voz de Darío no alcanzó toda su madurez y relevancia hasta 1900, cuando publicó *Cantos de vida y esperanza.* En esta obra la fluidez de las melodías y la belleza exótica son aún mayores. La descripción objetiva da paso a la reflexión filosófica y a la conciencia de la tragedia en el mundo real no poético que quería reflejar en su poesía decididamente poética.

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños.

Pero nunca perdió la capacidad de alabanza (tanto en su interior como en público) que tanto destaca en su famosa *Marcha triunfal:*

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines,
la espada se anuncia con vivo reflejo;
[…]
la gloria solemne de los estandartes,
llevados por manos robustas de heroicos atletas.

Darío nunca llegaría a saber que este poema sería el favorito de muchos dictadores sudamericanos. Es en calidad de tal como aparece en las obras de García Márquez. En su novela *El otoño del patriarca,* que versa sobre un dictador agonizante en un país latinoamericano sin nombre, aparece el poeta Darío y recita su *Marcha triunfal.* Tras lo cual el dictador se dice a sí mismo: «eso sí es un desfile, no las mierdas que me organiza esta gente». En este pasaje Márquez compara astutamente al poeta real con el dictador imaginario. Ambos son figuras míticas de la historia latinoamericana, pero solo uno de ellos es real, solo el vibrante lenguaje del poeta sigue hablando tras su marcha.

Aunque Darío no había alcanzado los 50 años, su salud estaba muy deteriorada. Tanto su fama como su espíritu se habían desgastado a base de pasión y autoindulgencia:

Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

En las largas noches de insomnio y alcohol que pasó en habitaciones de hoteles anónimos afirmaba:

Silencio de la noche, doloroso silencio

nocturno… ¿Por qué el alma tiembla de tal manera?

Oigo el zumbido de mi sangre,
dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta.
[…]
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero rüido…
[…]

cuando surgen de su prisión los olvidados,
[…]

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
[…]
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, Darío se fue de Europa; estaba enfermo y tenía poco dinero. Inició una gira de conferencias por Estados Unidos para ganar dinero, pero enfermó de neumonía en Nueva York. Volvió a América Central donde Rosario por fin logró encontrarlo. En 1916 unos amigos se lo llevaron a sus montañas natales, donde murió unos meses después de cirrosis hepática.

El periodismo, los viajes, la pobreza: estos rasgos de la vida de Darío desempeñarían su papel en las vidas de sus grandes sucesores, sobre todo en la de García Márquez. Él también haría un largo viaje antes de encontrar su propia voz, con esa mixtura única de lo público y lo personal. Pero había más que lograr, más que absorber del legado histórico que un día García Márquez heredaría y transformaría.

La siguiente gran figura moderna de la literatura latinoamericana procedía de Buenos Aires, el epicentro cultural del continente. Era un hombre de una erudición universal, pero su vida adoptaría la forma de una fábula antigua y primitiva. Cuanto más aprendía, más le fallaba la vista hasta que acabó totalmente ciego y solo fue capaz de ver el mundo de sus propias historias míticas. Jorge Luis Borges había nacido en 1899 en Palermo, un suburbio de Buenos Aires en plena decadencia. Su familia era de ascendencia inglesa y entre sus ancestros se contaban algunos de los héroes militares de la historia de Argentina. Su padre era un intelectual que enseñaba psicología en inglés en un instituto local y poseía una extensa biblioteca de libros en inglés. Su hijo Jorge era un niño solitario que creció hablando inglés y español en casa. Se sumergió en los libros de la biblioteca de su padre, empezando por las aventuras de Robert Louis Stevenson y los relatos de base científica de H. G. Wells. La familia Borges vivía en una casa de clase media en Palermo, donde había garitos conocidos por las peleas a navajazos y el tango (por entonces música de burdel).

Cuando Borges tenía 15 años, la familia decidió hacer un largo viaje por Europa y Jorge acabó sus estudios en Ginebra. Por entonces ya sabía que quería ser escritor. En 1919 la familia se trasladó a España a la que los argentinos consideraban, con cierto paternalismo, un «país antiguo». Argentina en cambio era rica, moderna y estaba en

América, la tierra del futuro. Sin embargo fue en España donde el joven Borges trabó conocimiento con la literatura moderna europea, sobre todo con el movimiento ultraísta. Los ultraístas propugnaban una renovación de la literatura española recurriendo a un enfoque autoconsciente, audaz, modernista e «internacional», que incorporaba elementos tan dispares como el jazz estadounidense y el simbolismo francés. Borges volvió a Argentina a los 21 años. Tras su larga ausencia le sorprendieron la belleza y autenticidad de su ciudad natal y se dedicó con entusiasmo a introducir el ultraísmo en Sudamérica.

Aunque el ultraísmo fuera, en buena medida, una extensión del nuevo enfoque de Darío, sus defensores rechazaron la obra de este poeta por considerarla demasiada abstracta y pasada de moda. Borges empezó a escribir sus propios poemas y publicó una colección denominada *Fervor de Buenos Aires.* Empezaba a quedarse ciego. Se enamoró varias veces, pero nunca fue correspondido debido a sus gafas y su romanticismo algo ingenuo. En 1930 redescubrió Palermo con sus bandas de mafiosos y los duelos a navaja. Empezó a escribir su *Historia universal de la infamia,* que consta de «ficciones» en las que evoca brevemente las vidas de algunos personajes poco conocidos de los bajos fondos: desde un misterioso tintorero turco del siglo XVIII a un mafioso neoyorquino del siglo XX. Estos personajes secundarios de los márgenes de la historia se convierten en las ficciones de Borges en parte de una historia universal mucho más grande que ellos mismos. Por ejemplo, cuando un estafador de poca monta llega al hogar de Lady Tichborne afirmando ser su hijo perdido hace tiempo, ella lo acepta por alguna razón, muy en la «tradición de la tragedia clásica». La ambición, tanto del autor como del protagonista, resulta extrañamente plausible cuando se narra en el estilo breve y contenido de Borges.

Entonces, a los 38 años, la tragedia se instaló en la vida de Borges. Un día, al subir corriendo las escaleras que conducían a la casa donde vivía con su madre, nervioso ante la expectativa de ver a una mujer de la que estaba enamorado, «sentí que algo me rozaba la cabeza». Borges, medio ciego, había chocado contra una ventana del pasillo que estaba abierta para que entrara aire fresco. La herida y consiguiente infección le llevaron a las puertas de la muerte. Fue incapaz de hablar durante algunos días y en su delirio creyó haber perdido la razón. Pero cuando se recuperó fue como si el horror de esta experiencia hubiera liberado su mente de la tiranía de un aprendizaje meramente factual. Aprendió a confiar en sus gustos esotéricos, se dedicó al estudio del ocultismo y a excentricidades eruditas. Sus ficciones adoptaron una perspectiva realmente original. En vez de dignificar a personajes reales de los márgenes de la historia, empezó a evocar oscuros fragmentos de la historia misma creando una realidad curiosamente surrealista. Le gustaban sobre todo los relatos históricos sobre lo misterioso y lo desconocido. En sus breves ficciones, con su estilo directo, contaba historias de otro mundo, más fabuloso que el real, que de alguna manera permeaba esa realidad. Su estilo seco, lleno de ironías y referencias sutiles, convertía a los sucesos en procesos mágicos y a lo mágico en hechos: había pistas que apuntaban más allá del laberinto de realidad en el que estamos atrapados. Otros, en otros lugares y épocas, ya se habían topado con pistas enigmáticas y obtenido breves destellos de autenticidad. Anteriores adeptos ya habían emprendido

ambiciosas tareas espirituales cuyos efectos fragmentarios pervivían. Había un paisaje espiritual capaz de abarcar toda la historia y toda la realidad.

Las ficciones de Borges se basan en la existencia de objetos mágicos (como el aleph), de soñadores que se dan cuenta de que solo existen en el sueño de otra persona, de planetas imaginarios y símbolos cabalísticos. A veces solo es un pequeño ajuste en la forma que tenemos de ver el mundo. En una de sus ficciones, Borges narra su encuentro con un hombre que cuenta cómo llegó a conocer a un granjero uruguayo llamado Funes. Este había quedado inválido tras caer de su caballo, pero se da cuenta de que tras la caída lo recuerda todo, cada momento de su pasado.

> Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. […] Mi memoria, Señor, es como un vaciadero de basuras.

Recordaba todas y cada una de las hojas de todos los árboles que había visto en su vida. Esta continua avalancha de recuerdos generada en su memoria le hace consciente de lo inadecuado que resulta el lenguaje para describir su experiencia. Su mente está tan llena de recuerdos que es incapaz de ordenar sus pensamientos o ideas abstractas.

En otra de las ficciones de Borges el narrador nos habla de un oscuro simbolista francés, Pierre Menard, que quiere escribir otro *Don Quijote.* Para lograr su sueño llega incluso a aprender español e intenta olvidar toda la historia de los siglos transcurridos desde que Cervantes escribiera su libro. Quiere escribir el *Don Quijote* definitivo y acaba escribiendo páginas que son exactamente iguales, palabra a palabra, al original. El narrador llega a sugerir que son incluso mejores que las originales. El estilo de Menard no había surgido sin más, pues ni era español ni había vivido en época de Cervantes. De manera que recurrió a un estilo arcaico y afectado para su época. El narrador explica en detalle por qué la versión de Menard es más ambigua e «infinitamente más rica».

El joven García Márquez empezaría a entender cómo lograr lo imposible leyendo estas historias. Había encontrado la forma de narrar de forma convincente la historia actual de América Latina, en la que el cadáver de un dictador gobernaba desde el trono tras su muerte. Podía transformar los hechos fantásticos en fantasías factuales. Los mitos de Macondo, que narra en sus cien años de soledad, contaban la verdad. Borges solía hacer uso en sus elusivas historias de artilugios como laberintos y espejos. Años después García Márquez afirmaría que Macondo no era «real sino vista en un espejo».

El único gran defecto de Borges (como persona no como escritor) era su incapacidad para entender la realidad política sudamericana y había decidido mantenerse al margen. El demagogo Juan Perón le despidió de su puesto como bibliotecario durante la Segunda Guerra Mundial, oficialmente por sus ideas anglófilas (en teoría Argentina era neutral, pero Perón no ocultaba su simpatía hacia los fascistas). Borges era un inglés conservador, actitud sencillamente inadecuada en la política corrupta y volátil de la época y lugar en los que vivía. Cuando expresaba opiniones políticas se notaba que carecía de información y no le habían aconsejado bien. La simpatía que expresaba por la junta militar argentina, corrupta y asesina, debido a «la estabilidad y el orden» que había impuesto, distanció a muchos admiradores, tanto en casa como fuera y seguramente le

costó el Premio Nobel que tanto merecía. Lo cierto es que en asuntos políticos era infantilmente ingenuo. García Márquez estaba dispuesto a pasarlo por alto en el caso de un autor del que tanto había aprendido, pero no podía perdonar al hombre. El colombiano decidió desde el principio convertirse en un autor latinoamericano con una obra relevante para su tiempo, pero para lograrlo debía implicarse políticamente, como había aprendido del tercero de sus grandes predecesores latinoamericanos, el poeta chileno y comunista durante toda su vida, Pablo Neruda. Como solía decir Neruda: «Hay que tomar partido aquí, por los Cadillacs o por la gente sin escuela y sin zapatos».

Pablo Neruda había nacido en 1904 y era hijo de un ferroviario. Creció en Temuco, «el enclave más extremo de la vida chilena situado en los territorios del sur». En sus *Memorias* describe la calle principal:

> Como los indios no saben leer, las ferreterías ostentan sus notables emblemas en las calles: un inmenso serrucho, una olla gigantesca, un candado ciclópeo, una cuchara antártica. Más allá, las zapaterías, una bota colosal.

En media docena de líneas describe a Temuco como «de esas ciudades sin pasado», que cuenta con «una larga historia de sangre». Esto es muy propio, tanto de la historia latinoamericana como de la enigmática visión del mundo de Neruda. (Recuerda mucho a la petición de García Márquez de que no se juzgara al continente y sus habitantes con arreglo a estándares ajenos como los de Europa y Norteamérica.)

A los 17 años Neruda se trasladó a Santiago para estudiar y convertirse en profesor de francés. Tres años después publicó *Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* que resultó ser un éxito inmediato y le sacó de la oscura pobreza bohemia y la soledad. Su visión de la realidad era muy original: casual y surrealista, enigmática y sexualmente explícita a la vez.

> […]
> y eres tú con tus brazos de piedra transparente
> donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida.
> […]

Como Darío, Neruda acabaría encontrando ocupación en el cuerpo diplomático de su país. Pero era la década de los treinta del siglo pasado, y el mundo había caído en las garras de la Gran Depresión. Nombraron a Neruda cónsul de Chile en Borneo, Ceilán (Sri Lanka) y luego Indonesia, pero eran cargos no retribuidos. En su soledad y pobreza, Neruda empezó a simpatizar cada vez más con los muchos pobres que pululaban por los mercadillos de Asia, descendientes de una orgullosa y antigua cultura destruida por la represión colonial. Su poesía se había convertido en una pesadilla críptica en la que expresaba su pena y la de todos los demás. Su visión personal y la expresada en público se fundieron en una en su *Residencia en la tierra,* aunque sus ideas siguieran siendo precisas y elusivas al mismo tiempo:

> […]
> cuando corres detrás de los ferrocarriles, en los campos,

el delgado labrador te da la espalda,
de tus pisadas brotan temblando los dulces sapos.

Hizo más viajes como cónsul, pero su voz solo se aclaró volviéndose más extrovertida cuando fue testigo del sufrimiento generado por la Guerra Civil española y pasó por una ruptura matrimonial. En 1943 volvió a Chile y fue elegido senador de una región minera en la que se extraían cobre y nitratos, situada en el desierto del lejano norte donde «no ha llovido desde hace medio siglo». Las compañías internacionales se habían hecho con regiones enteras que gobernaban como si de reinos privados se tratara; según Neruda, «hasta acuñaban su propia moneda». Empezó a militar en el Partido Comunista, pero pocos años después tuvo que ir al exilio, huyendo a caballo en secreto por los pasos altos de los Andes.

Fue entonces cuando publicó su *Canto general,* una larga épica que narra las glorias históricas y naturales de América Latina junto a las penas y angustias de sus gentes. Alcanza el punto álgido en su celebración de Macchu Picchu, las antiguas ruinas incas situadas en medio de los Andes:

[…]
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Neruda demostraría que los escritos políticos no tienen por qué carecer de lirismo y resonancia o, como él decía, de «poesía». Se podía escribir para las gentes más sencillas sin sacrificar la vitalidad del texto, como demostraría en sus *Odas elementales,* que incluían himnos tan simples como «Oda a una castaña en el suelo», «Oda a la pereza» o la famosa «Oda al tomate».

García Márquez extraería una lección vital de la celebración de una sencillez accesible a todos. También aprendió mucho de la amplitud de miras y el pancontinentalismo del *Canto General* en los que política y poesía eran uno. Estos dos elementos acabarían asimismo inextricablemente ligados en la vida del poeta. En 1970 el Partido Comunista chileno propuso a Neruda como candidato presidencial, pero este prefirió retirarse para no dividir el voto de izquierdas y dejar expedito el camino a su amigo Salvador Allende, elegido presidente de Chile. Tres años después Allende fue derrocado por un golpe militar ilegal y sangriento apoyado en la sombra por Estados Unidos. Allende se suicidó rodeado por tanques en un palacio presidencial sobrevolado por aviones del Ejército. Neruda murió doce días después. En 1983, durante su discurso de aceptación del Premio Nobel, García Márquez expresó lo mucho que todo esto significó para él, poniendo con amargura ante los ojos del mundo una atrocidad que muchos preferían ignorar.

Vida y obra de García Márquez

García Márquez nació en la pequeña ciudad de Aracataca al norte de Colombia, en una región de intenso calor y feroces tormentas tropicales. Él siempre dijo que había nacido en 1928, aunque su padre insistía en que había sido en 1927. Menos de 20 años después, la Banana Fruit Company había creado enormes plantaciones de banana en los alrededores de Aracataca y la ciudad había crecido espectacularmente. Volaban los corchos de las botellas de champán y mujeres desnudas bailaban la cumbia ante los magnates del plátano que encendían ostentosamente sus cigarros con billetes de banco. Llegaron a la ciudad cazadores de fortuna, prostitutas y trabajadores inmigrantes procedentes de lugares tan lejanos como Cuba o Venezuela. La abuela de García Márquez denominaba despectivamente a este aluvión de vagabundos la «hojarasca». En 1914 una plaga de langostas atacó la ciudad y muchos creyeron que había sido un castigo de Dios para los pecadores. Pero la vida volvió a la normalidad enseguida y los salones de baile y burdeles se llenaron más que nunca.

Cuando nació García Márquez el *boom* se había acabado, en Aracataca solo quedaban unas 10.000 almas, y las calles húmedas, donde reinaba un calor sofocante, se habían sumido en el silencio. Pero las plantaciones de plátanos seguían ahí, y una de ellas se llamaba Macondo. En 1928, los trabajadores de las plantaciones de plátanos de las zonas interiores del Caribe se pusieron en huelga en protesta por sus terribles condiciones de trabajo. El Ejército acabó con la huelga brutalmente, disparando sobre la multitud y matando a unos cuantos trabajadores en la cercana ciénaga.

El padre de García Márquez era hijo ilegítimo y un recién llegado a Aracataca. Había estudiado medicina, pero la falta de dinero le había obligado a dejar los estudios. Cuando nació su primogénito, Gabriel, trabajaba como operador de telégrafo. A lo largo de su vida tendría otros «quince o dieciséis» hijos, casi todo ilegítimos. A Gabriel lo criaría la familia extensa de su abuelo materno, el coronel Nicolás Márquez, quien vivió como un caballero de provincias. Siempre llevaba traje y corbata sin tener en cuenta ni el calor ni la humedad. A su pequeño nieto le fascinaban el reloj de oro con cadena que guardaba en el bolsillo de su chaleco y las lociones aromáticas que usaba. Aunque lo consideraban un terrateniente local, el coronel Márquez no procedía originariamente de Aracataca. Era un exiliado de Riohacha, situada a unos cientos de kilómetros hacia el norte, en la costa del Caribe. Había matado a un hombre en un duelo y no había tenido más remedio que escapar de las ansias de venganza de la familia del difunto. Tomó parte en la famosa guerra civil de 1899-1902, denominada la Guerra de los Mil Días, en la que murieron unas 100.000 personas (casi uno de cada diez varones adultos).

Cada bando de la guerra civil representaba a uno de los dos partidos políticos de Colombia: los conservadores y los liberales. Los conservadores tenían el apoyo de las fuerzas de derechas: el Ejército y la Iglesia. Contaban asimismo con diversos elementos fascistas empeñados en restringir el derecho al voto. Los liberales procedían de los batallones del Ejército que habían combatido con Simón Bolívar, el gran libertador de

América Latina. También contaban con el apoyo de muchos comerciantes, quienes deseaban limitar el poder de la Iglesia, e incluso de aquellos terratenientes cuyas fincas precisaban la protección del Ejército local. A veces salía de entre las filas de los liberales un político realmente populista y de entre las de los conservadores un auténtico líder político, pero la mayor parte del tiempo dirigían ambos partidos sus propias facciones de clase alta que solo buscaban el beneficio propio. Los dos partidos gobernaban el país alternándose en el poder y amañando las elecciones.

El coronel Márquez era un miembro destacado de la camarilla política liberal que gobernaba Aracataca. El gobierno conservador de Bogotá se negaba a enviarle la pensión militar a la que tenía derecho debido a sus ideas políticas. El joven Gabriel García Márquez creció sintiendo un miedo reverencial hacia su abuelo del que después diría: «Era la persona que he conocido que más comía y más fornicaba». A pesar de lo mucho que disgustaba al coronel la conducta de su yerno, él también tenía una docena de hijos ilegítimos. Fue el coronel quien llevó al joven Gabito a los almacenes locales de la Banana Fruit Company y el primero en enseñarle el hielo, un incidente que transformaría más tarde en la escena de un milagro al principio de *Cien años de soledad.*

En la casa donde creció Gabito también había mujeres fuera de lo corriente que antes o después aparecen en sus obras. Su abuela ciega Tranquilina vivía en un mundo de mágica superstición. Asustaba a Gabito hablando de los muertos y espíritus del inframundo que formaban parte de la vida con la misma constancia que los vivos. Su tía Francisca tejía su propio sudario y explicaba a Gabito que lo hacía «porque un día habré de morir». Cuando lo terminó, se tumbó e hizo exactamente eso. Había una habitación en la casa que siempre permanecía vacía porque era donde había fallecido su tía Petra.

Cuando Gabito cumplió ocho años, el coronel enfermó y murió. Gabito fue a vivir con su padre, a la sazón farmacéutico en la región de Barranquilla. Allí asistió a clase en un colegio de los jesuitas. Demostró ser un estudiante prometedor, pero echaba de menos la vida comunitaria que había vivido en casa del abuelo. Pasaba el tiempo leyendo a Alejandro Dumas y a Julio Verne; su mente solo cobraba vida en las peleas de capa y espada de los tres mosqueteros o en un viaje de 20.000 leguas submarino. A los trece años obtuvo una beca para el Liceo Nacional, un internado estatal para niños dotados situado en Zipaquirá, a unos 50 kilómetros al norte de la capital, Bogotá. Tardó más de una semana en hacer el viaje de unos 800 kilómetros, pues hubo de coger el vapor que iba por el río Magdalena y luego un lento tren que cruzaba los Andes. Gabito tuvo ocasión de ver una Colombia que no había visto nunca antes. Tras los vívidos colores del neblinoso norte llegó a un mundo gris y frío donde hasta la gente era diferente. La población del norte tropical era caribeña, una mezcla volátil de africanos, indígenas sudamericanos y españoles. En el interior, a unos 8.000 metros de altura en los Andes, los habitantes seguían siendo mayoritariamente blancos, descendientes de los colonizadores españoles de rostros pálidos y caras de circunstancia.

Más tarde García Márquez describiría su llegada a Bogotá,

> una ciudad remota y triste donde no había dejado de caer una llovizna fría desde principios del siglo XVI. Sufrí su amargura por primera vez una malhadada tarde de enero, la más triste de mi vida […]. Bogotá era

> deprimente y olía a hollín […] los hombres iban a trompicones por las calles, vestidos de negro, con sombreros negros […]. Solo se veían mujeres muy ocasionalmente, ya que no les estaba permitido acudir a lugares públicos.

En sus novelas posteriores imaginaría cómo «en noches fantasmagóricas, los carruajes de los virreyes seguían traqueteando por las estrechas calles empedradas». En época colonial Bogotá había sido la sede del virrey de España, la capital política e intelectual de Nueva Granada que comprendía todo el norte de Sudamérica. Bolívar había liberado esta región en 1821 para convertirla en la Gran Colombia. Diez años después, este territorio, poco manejable, simplemente se había fragmentado en Venezuela, Ecuador y Colombia, que se convirtió en una nación de solo 4.000.000 de habitantes. El siguiente siglo fue de una violencia incesante, hasta el punto de que el historiador J. L. Payne diría: «Si hacemos una escala de muertes políticas por generación, Colombia es uno de los lugares del mundo donde más conflictos políticos ha habido». Para algunos observadores lo anterior no dejaba de ser una estimación modesta. En toda la historia de Colombia hubo raros momentos de paz, como el que se dio en los años siguientes a la Guerra de los Mil Días, cuando los supervivientes sencillamente estaban demasiado exhaustos para seguir luchando y necesitaban un periodo de recuperación antes de pasar a la siguiente época de violencia.

A Gabo el Liceo Nacional le pareció «un convento sin flores ni calefacción». El nivel educativo era bueno y él destacaba en literatura, pero no tenía talento alguno para las ciencias, aunque fueron profesores de ciencias de izquierdas los que más tarde le introdujeron en el socialismo y las ideas de Marx. En los largos y solitarios fines de semana Gabo se refugiaba en la biblioteca. En sus últimos años de colegio había empezado a empaparse de una mezcla explosiva de *La interpretación de los sueños* de Freud y *Las profecías* de Nostradamus. El director también tenía algo de poeta y recomendó a Gabo las obras de Rubén Darío, con el que este sintió una afinidad casi inmediata: ambos habían nacido en ciudades de provincias remotas de pequeños países latinoamericanos. Darío había demostrado que se podía proceder de ese escenario y convertirse en un escritor de renombre. Las ideas algo vagas de Gabo empezaron a tomar forma y decidió que él también sería un escritor de fama.

Pero cuando dejó el Liceo Nacional a los 18 años, sus ambiciones eran poco más que un sueño. Al volver a casa, su padre le exigió que estudiara una carrera «seria» y en 1947 García Márquez empezó a estudiar Derecho en la Universidad de Bogotá. Se aburrió rápidamente de las lecturas obligatorias y empezó a frecuentar los cafés. Se dejó crecer el pelo y un bigote y empezó a escribir poesía. Dedicaba las tardes a tomar ron y participar en fiestas salvajes. Compartía habitación en la residencia universitaria, pero encontró rápidamente la forma de huir hacia una soledad que empezaba a apreciar porque le permitía leer, pensar y escribir poesía. Pagaba los cinco céntimos que costaba el billete del tranvía que hacía una ruta circular por la ciudad y simplemente desaparecía durante horas. Empezó a leer a Kafka en una edición traducida por Borges, lo que le inspiró para escribir un cuento titulado *La tercera resignación.* En lo que es una «parábola autobiográfica» García Márquez describe a un niño que había muerto a los

siete años pero siguió vivo dieciocho años más en su ataúd. El chico percibía sensaciones, tenía recuerdos y conservaba su imaginación mientras su cuerpo se iba pudriendo lentamente. Poco después un crítico de *El espectador* de Bogotá escribió un artículo en el que hablaba del ramillete de escritores colombianos de última generación a los que consideraba carentes de todo talento, originalidad o imaginación y acababa retando a cualquiera de ellos a demostrar que se equivocaba. García Márquez decidió enviarle su cuento. Quedó más que sorprendido cuando el domingo siguiente echó un vistazo sobre el hombro de alguien que estaba leyendo *El espectador* y comprobó que habían editado su relato. En una nota introductoria se anunciaba que «con Gabriel García Márquez había cobrado vida un escritor nuevo y notable».

En el segundo año de universidad de García Márquez hubo muchos altercados políticos. Jorge Eliécer Gaitán, líder populista del Partido Liberal, fue asesinado a tiros en una calle de Bogotá, lo que provocó un levantamiento espontáneo. Miles de personas tomaron las calles en cuanto la noticia del asesinato se difundió por la ciudad. La multitud empezó a saquear los comercios y a prender fuego a los edificios. Los militares arrojaron gases lacrimógenos en un intento por dispersar al gentío y a continuación abrieron fuego sobre la gente. Los rebeldes tomaron la emisora de radio estatal y empezaron a retransmitir sus quejas mientras la violencia se extendía por todo el país. El levantamiento se denominó «el Bogotazo», varios días de anarquía que dejaron cientos de muertos solo en las calles de la capital. Colombia se sumió en un largo periodo de inestabilidad civil durante el cual murieron unas 300.000 personas en todo el país. Este periodo, que duró 18 años, se conoce como «la Violencia». (Curiosamente el asesinato que lo desató no fue obra de los conservadores, sino de aquellos elementos de la elite liberal que querían acabar con el populismo de Gaitán e imponer puntos de vista más genuinamente liberales.)

García Márquez se vio atrapado en los episodios de las calles de Bogotá y presenció cómo la multitud prendía fuego a su residencia universitaria. Intentó en vano salvar sus libros y manuscritos. Vertió amargas lágrimas de frustración y desesperación mientras veía arder su obra. El Bogotazo sería un hito en su vida porque le hizo ver que había estado ciego ante las circunstancias de quienes vivían a su alrededor. Los episodios de los que había sido testigo convertirían a este personaje introvertido en un hombre de convicciones políticas decidido a comprometerse con la causa de la izquierda.

Tras el Bogotazo la universidad cerró, se clausuraron los cafés y tropas armadas patrullaron las calles entre edificios abrasados. García Márquez volvió a la región del Caribe donde vivía su familia, más tranquila y estable, mientras la Violencia barría el país. Continuó estudiando Derecho en la Universidad de Cartagena para cumplir los deseos de su padre, pero por entonces ya había perdido todo interés en el asunto. Cuando se fundó en Cartagena un nuevo periódico liberal denominado *El Universal,* logró convencer al editor de que lo contratara como periodista, lo que no solo le daba una muy necesaria ayuda económica, sino asimismo la oportunidad de expresar sus puntos de vista. El editor quedó tan impresionado que le dio una columna diaria de 500 palabras y presentó a su nuevo columnista como un «académico, escritor e intelectual que recurrirá

a su viva imaginación para transmitir sus reacciones ante gentes y sucesos».

Sin embargo, cuando García Márquez empezó a entregar sus columnas recibió un duro golpe. Al editor no le gustaban mucho ni su estilo poco disciplinado ni sus extrañas florituras literarias. Hubo largas reuniones editoriales en las que García Márquez vio cómo deshacían sus artículos frase a frase para reescribirlos en un estilo aceptable. Evidentemente la situación le irritó, aunque al recordar estas sesiones años después llegaría a admitir que fue allí donde le enseñaron muchos de los ingredientes básicos de la escritura. Un estilo puede ser complejo y no obstante claro: la claridad era efecto de la comprensibilidad. También vio que periodismo y literatura podían referirse a los mismos temas. En su mente fue creándose una fusión entre la literatura y los sucesos accidentales de la vida cotidiana.

García Márquez solía trabajar en *El Universal* toda la noche. El periódico se imprimía al amanecer y se preparaba su distribución. Cuando cerraban las oficinas se iba al puerto, que estaba muy cerca, y bebía ron en bares decadentes mientras escuchaba las historias de marineros y estibadores. En obras posteriores aparecerían muchas de estas fantasías inspiradas por los vapores del ron, como si se tratara de sucesos místicos acaecidos en Macondo y otros escenarios.

El exceso de trabajo y alcohol acabó pasando factura y García Márquez enfermó de neumonía. Volvió a casa de sus padres que vivían unos cientos de kilómetros hacia el interior, en un puerto fluvial del río Sucre. Allí se recuperó de su enfermedad devorando estanterías enteras de libros, sobre todo de escritores norteamericanos modernos como Faulkner y Hemingway. Le fascinaban la aparente simplicidad de los relatos de Hemingway, cuyo estilo transparente, despojado de toda irrelevancia, era capaz de evocar un mundo entero. También le atraía Faulkner, aunque por motivos totalmente diferentes, ya que su estilo era tremendamente enrevesado y desafiantemente tosco. Faulkner recurría en sus novelas a la sutileza encubierta, y sus novelas sobre el sur profundo parecían incluir cada aspecto de la sencilla vida rural a la que, de alguna forma, confería la eterna grandeza de un mito heroico. García Márquez empezó a escribir una novela propia basada en las historias sobre Aracataca que había oído en su infancia. Acordándose de la descripción de aquellos tiempos que hiciera su abuela, eligió como título *La hojarasca.*

Hacia finales de 1949, García Márquez se mudó al norte de Cartagena, a Barranquilla, la mayor y más cosmopolita de las ciudades costeras, donde amarraban los barcos de vapor que transportaban todo tipo de mercancías unos 500 kilómetros hacia el interior por el río Magdalena junto a las barcazas y cargueros procedentes del Atlántico e incluso del Pacífico si habían atravesado el canal de Panamá. Allí vivían comunidades de judíos refugiados procedentes de Europa, hombres de negocios alemanes y franceses, comerciantes españoles y esa mezcla caribeña de africanos, indígenas sudamericanos y colonos españoles. García Márquez empezó a trabajar en el periódico local, *El heraldo.* Escribía un artículo diario denominado «La jirafa», porque la columna impresa era larga y estrecha, como el cuello de una jirafa. Además le pusieron a cargo de las noticias del extranjero, lo que resultó de enorme importancia para su futuro. Allí obtuvo una visión

bastante más amplia de la situación latinoamericana y del papel que desempeñaba en el esquema general de las cosas. Se había hecho más gregario y se sumó a un círculo de jóvenes intelectuales. Eran escritores y artistas en ciernes que debatían sobre literatura al amanecer en su local favorito, el Bar Japi (transcripción fonética al español de *Bar Happy*). Con su característica tendencia a la exageración García Márquez recordaría después: «Bebíamos hasta el amanecer hablando de literatura. Cada noche surgían en la conversación al menos diez libros que no había leído y al día siguiente me los prestaban».

García Márquez volvió a mezclarse con una vasta gama de personajes de la calle: marineros, proxenetas, taxistas y camioneros que escuchaban sus relatos con la boca abierta. Se alojaba en un bloque de cuatro pisos al que llamaban el rascacielos, en una calle conocida en tiempos como la «calle del crimen». En los dos primeros pisos del rascacielos se encontraban las oficinas de un abogado. Un piso más arriba había un burdel donde proporcionaban a García Márquez una cama barata en cualquier habitación que estuviera vacía cuando volvía de pasar la noche en el Bar Japi. En esos años siempre estaba en las últimas. No le pagaban mucho como periodista y solía retrasarse en el pago del alquiler, aunque fuera la discreta renta que pagaba en el rascacielos. Cuando no tenía dinero, tenía que dejar en prenda su «posesión más preciada», el manuscrito de su novela *La hojarasca* en la que seguía trabajando.

En esa época García Márquez flirteó brevemente con una prostituta afrohispana llamada Eufemia que trabajaba en el rascacielos. El incidente daría una nota cómica a una obra posterior, en la que una prostituta llamada Nigromanta seduce a un bibliófilo distraído y virgen. En realidad García Márquez ya tenía novia en Barranquilla. Se trataba de «la bella Mercedes», a la que había conocido cuando era un estudiante de 17 años que pasaba las vacaciones allí. Le habían invitado a un baile y se sintió inmediatamente atraído por Mercedes, *treceañera* e hija de un vecino. Se enamoró, pero a ella no le había impresionado demasiado este torpe pretendiente. Sin embargo, su familia se había mudado a Barranquilla, relativamente tranquila durante la Violencia, y años después fue bastante más simpática con el desenvuelto y joven periodista que escribía «La jirafa». Se convirtió en su «novia secreta» y cuando estaban juntos, él la llamaba «cocodrilo sagrado», tal vez porque era de ascendencia egipcia o quizá porque a veces su expresión recordaba a la de un cocodrilo. (García Márquez no confirmó ninguna de las dos versiones.)

Por fin había terminado su novela, *La hojarasca.* La empaquetó y envió esperanzado a la editorial Losada de Buenos Aires por recomendación de un amigo intelectual. Tras una larga espera se la devolvieron con una carta que decía: «No tiene usted suficiente talento para ser un auténtico escritor. Le recomiendo que emprenda otra carrera». Lo gracioso es que la carta la había escrito el cuñado del héroe de García Márquez: Borges.

La misiva tuvo un efecto devastador sobre Márquez. A finales de 1952 dejó su puesto en *El heraldo* y simplemente desapareció de Barranquilla. Lo que hizo el año siguiente fue un misterio del que solo hablaba por encima. Hoy sabemos que el joven de 25 años viajó por la costa del Caribe intentando vender enciclopedias sin éxito; una experiencia

profundamente humillante que le llevó al borde de la desesperación.

Por aquellos años García Márquez acompañó a su madre de vuelta a Aracataca para vender la casa donde había vivido con el abuelo. Resultó ser una experiencia traumática. No había vuelto a Aracataca en diez años y mientras andaba por la calle bajo el terrible calor de la tarde sentía que había vuelto a una «ciudad fantasma […]. Tenía la sensación de que la ciudad estaba muerta, incluidos los vivos». Cuando llegaron a la casa halló muy cambiado el hogar de su infancia. Su abuela había padecido demencia en los últimos años de su vida. Había quedado ciega, conversaba con los vivos y los muertos y había descuidado la casa y el jardín. Perdida en su soledad no se había dado cuenta de que las hormigas devoraban los almendros, las flores se pudrían y el jardín se convertía en un erial.

Días más tarde García Márquez escuchó al farmacéutico local contar a su madre lo que había ocurrido desde que se fue y le embargó la sensación de que todo lo que había ocurrido en la ciudad era cíclico, como si las historias surgieran de una nada a la que acabarían volviendo. Fue consciente entonces de que esos relatos eran más reales que sus propios escritos. Comparadas con ellos, sus obras eran un artefacto literario, una mera construcción intelectual. Estas historias tenían una realidad propia a pesar de todas sus exageraciones, incoherencias e improbabilidades. Era una transformación poética de la realidad que se pretendía describir, y a eso es a lo que debía apuntar García Márquez sin basarse exclusivamente en las lecciones aprendidas de sus grandes predecesores.

Cuando viajaba de ciudad en ciudad vendiendo sus enciclopedias, empezó a prestar atención a las historias que le contaban en bares y casas. Luego afirmaría que muchas de esas historias, procedentes de toda la región del Caribe, se contaban en *Cien años de soledad* tal como las recordaba. La historia de Macondo empezaba a tomar forma en su cabeza.

En 1954 García Márquez volvió a Bogotá donde obtuvo un puesto en *El espectador*. El periódico liberal atravesaba por tiempos difíciles. El dictador Gustavo Rojas Pinilla se había hecho con el poder tras un golpe militar el año anterior y no le gustaba que la prensa estuviera husmeando continuamente en sus asuntos y los de su régimen. Le hicieron de plantilla, lo que le proporcionaba un sueldo regular. Empezó siendo el crítico de cine del periódico, el primero en un periódico colombiano. Se tomó su trabajo muy en serio, al igual que los editores y lectores, a pesar de que profetizaba desde sus columnas que el cine, como medio de comunicación, tenía los días contados. También le encargaban trabajos puntuales, artículos más largos sobre temas como el derrumbamiento de un hotel en Medellín o la vida de un famoso ciclista colombiano. Esta vertiente de su trabajo le convirtió, contra todo pronóstico, en el periodista más famoso de Colombia.

A principios de marzo de 1955 apareció en una remota playa del norte un marinero colombiano de 20 años llamado Luis Alejandro Velasco; estaba más muerto que vivo. Diez días antes había caído por la borda de un destructor de la marina durante una fuerte tormenta tropical junto a otros siete marineros, todos ellos dados por desaparecidos. Velasco había pasado diez días a la deriva en una balsa en el Caribe sin agua ni comida.

Se convirtió en un héroe nacional de la noche a la mañana y el presidente le impuso una medalla, capitalizando el suceso. La popularidad de Velasco se acabó cuando las autoridades le dieron la espalda sin ceremonia. De manera que se fue a las oficinas de *El espectador* y se ofreció a contar la historia completa de su martirio en el mar. Encargaron el trabajo a García Márquez, que pasó los días siguientes escuchando a Velasco, un «narrador nato». El destructor colombiano de cuya tripulación formaba parte había zarpado de Mobile, Alabama, tras una reparación que había durado ocho meses. A dos horas del fin del viaje, cerca de Cartagena, el destructor había encontrado grandes olas y fuertes vientos, no la tormenta tropical de la que se había hablado. En un momento dado el barco había virado, se había soltado parte de la carga de cubierta y ocho marineros habían caído al mar. La nave se había inclinado y no había podido virar a tiempo para salvar a los hombres que habían caído al agua. García Márquez preguntó a Velasco por la carga. No es ya que estuviera prohibido llevar en la cubierta de un destructor carga de cualquier tipo que pudiera desequilibrar la nave, encima era contrabando: radios, lavadoras y frigoríficos norteamericanos que pensaban vender en Colombia. Como escribiría García Márquez después: «Estaba claro que el relato, como el destructor, llevaba una carga moral y política mal amarrada e imprevista».

La serie de García Márquez se publicó bajo el nombre de Velasco con el título: «La verdad sobre mi aventura». Constaba de catorce episodios excelentemente pautados por García Márquez, pues cada uno de ellos dejaba al lector queriendo saber qué ocurriría en el siguiente. El relato de Velasco atrapó inmediatamente a los lectores, que vivían cada momento de los que sobrevivió en su balsa bajo el ardiente sol del Caribe. También se indignaron al enterarse de que la balsa no estaba en buenas condiciones y no llevaba raciones de emergencia. En los primeros días los aviones de reconocimiento no habían visto a Velasco en su balsa; luego ya no hubo más aviones. Pasaron algunos barcos pero tampoco se dieron cuenta de que estaba ahí. Todos los días, a la misma hora, los tiburones daban vueltas en torno a la balsa, uno llegó incluso a morder un remo. Velasco no tenía agua pero había logrado cazar una gaviota que no fue capaz de comerse. En cambio se puso a mascar algunos prospectos norteamericanos que había guardado en su bolsillo como recuerdo.

El país entero empezó rápidamente a seguir la historia de Velasco, episodio tras episodio, hasta el emocionante final. El presidente y las autoridades estaban menos encantados y presionaron mucho a Velasco para que se retractara de su historia. Pero él se negó. El resultado fue que lo expulsaron de la marina y el antaño héroe nacional desapareció en la oscura pobreza. (Más de diez años después García Márquez lo encontró e intentó remediar su situación. Por entonces ya tenía renombre mundial y escribió un libro sobre la historia de Velasco insistiendo en que los derechos de autor fueran para «el anónimo compatriota que había aguantado diez días en una balsa sin comer ni beber para hacer posible este libro».)

Hubo otros sucesos tras la publicación de los episodios de la historia de Velasco en *El espectador* que fueron un arma de doble filo. El periódico aumentó sus ventas espectacularmente, pero el dictador Rojas Pinilla tenía que empatar el marcador. Cuando

se filtró que García Márquez había hecho de «negro», se convirtió en el periodista más famoso de Colombia. Pero el editor de *El espectador* se dio cuenta de que García Márquez estaba en peligro y lo envió al extranjero por su propia seguridad. En julio de 1955 García Márquez llegó a Ginebra como nuevo corresponsal de *El espectador* en Europa.

Tenía 27 años y antes de irse tuvo el tiempo justo de escribir a Mercedes para pedirle que lo esperara. No tenía ni idea de lo que iba a ocurrir y le prometió que estaría de vuelta y se casarían en pocos meses, cuando las cosas se hubieran calmado. Ella estuvo de acuerdo. Mientras, tuvo lugar otro suceso portentoso. Por entonces García Márquez ya había publicado algunos cuentos en periódicos pero, por fin, un editor de Bogotá quería publicar la novela que había reescrito: *La hojarasca.* El libro se publicó, pero el editor desapareció dejando a García Márquez la responsabilidad de pagar las facturas de la edición. Apenas le dio tiempo a hacerse con algunas copias en la calle antes de irse al extranjero. Cuatro años después, en la Feria del Libro de Colombia *La hojarasca* empezó a atraer la atención.

La hojarasca empieza así:

> De pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca […] formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos; rastrojos de una guerra civil […].

García Márquez daría gran importancia, desde el principio, a las primeras frases de los libros que escribía. Después contaría que a veces escribirlas le llevaba más tiempo que redactar la obra entera, «porque la frase es el laboratorio de prueba del estilo, la estructura e incluso de la extensión del libro». Pero una vez que da con su primera frase no se tira a ella de cabeza sin más. Siempre se asegura de que contiene una imagen de la temática del libro. «Siempre empiezo con una imagen. En *La hojarasca* es un anciano llevando a su nieto a un funeral».

Como ocurre con muchas primeras novelas, *La hojarasca* debe mucho a los héroes literarios de su autor, en este caso a William Faulkner, y en concreto a los dos libros que escribió en la década de los veinte: *El ruido y la furia* y *Mientras agonizo.* El primero consiste en una serie de monólogos declamados por diversos personajes y está ambientado en el hogar ficticio de Faulkner, Yoknapatawpha, situado en el sur profundo de Estados Unidos, en pleno Mississippi rural. En *Mientras agonizo* utiliza la misma técnica, con las voces de varios personajes que acompañan a un ataúd camino al cementerio. Gran parte de *La hojarasca* está compuesta por los monólogos declamados por las tres voces de los que esperan junto al sarcófago en una casa de la ciudad ficticia de García Márquez, Macondo. Pero lo que hace al libro tan especial es cómo logra trascender sus fuentes, por lo demás muy obvias.

Los tres personajes que componen el grueso del libro son el coronel, su hija Isabel y su nieto, que está a punto de cumplir 8 años. García Márquez mismo ha admitido que el personaje del coronel se basa en su propio abuelo. La débil y abandonada madre de 30 años no es su madre, pero no cabe duda de que hay mucho del autor en su joven hijo.

Demasiado quizá. Ciertas percepciones de este niño sin nombre no son las propias de un niño de diez años: «La casa se vendrá abajo, desmoronadas las paredes pero sin estrépito, como un palacio de ceniza se derrumbaría en el aire». Puede que la prístina imaginación de estas líneas las haga aceptables.

La novela está ambientada en la melancólica atmósfera de media tarde, en una casa que se parece mucha a aquella donde creció García Márquez. Es 1928, el año del nacimiento del autor y el año en el que los trabajadores en huelga de las plantaciones fueron asesinados a tiros por el Ejército. En la habitación hay un sarcófago abierto en el que yace el cuerpo de un médico francés, un vagabundo que había llegado a Macondo en 1903. Había abierto una próspera consulta, que se había hundido tras la llegada de los médicos de la compañía bananera. Poco a poco el médico fue convirtiéndose en un recluso amargado, aunque siempre mantuvo una curiosa relación con el coronel. Se ahorca la mañana anterior al inicio de la novela. La gente del pueblo, estrecha de miras, no quiere enterrar a un suicida, pero el coronel siente que, de alguna manera, tiene la obligación de proporcionar al suicida un entierro adecuado. Los tres monólogos mentales en torno al ataúd, narran lo que está ocurriendo, recordando los sucesos que a lo largo de los años han llevado a esta escena.

El libro empieza a las dos y media de la tarde, cuando el niño oye el silbido distante del tren de las dos y media. Termina una hora después, cuando el niño oye un alcaraván que empieza a cantar en algún lugar de la ciudad. Le han dicho que cantan cuando huelen un cadáver. Cierran el ataúd y lo sacan de la casa. El niño pronuncia las últimas palabras de la novela: «Ahora sentirán el olor. Ahora todos los alcaravanes se pondrán a cantar». Lo que no se describe, pero está implícito, es la actitud desafiante del pueblo cuando los deseos del coronel en relación al sarcófago están a punto de cumplirse.

A pesar de todos sus defectos e influencias evidentes, algunos críticos reconocerían después en *La hojarasca* los primeros sonidos de una voz completamente original que marcaría el inicio de un nuevo modernismo en la literatura latinoamericana. Pero aún faltaban años para eso cuando García Márquez voló de Colombia a Europa rumbo al exilio.

Le iba relativamente bien, pues recibía un cheque mensual de 200 dólares. Aunque carecía del apoyo al que estaban acostumbrados los corresponsales en el extranjero europeos y norteamericanos, podía dedicarse a explorar el continente. La mayor parte del tiempo trabajaba solo, recopilando informes regulares a partir de otras fuentes periodísticas. Pero cubrió personalmente la cumbre en Ginebra de 1956 y escribió una serie de artículos sobre el anciano papa Pío XII, recordado sobre todo por su silencio en relación al trato dispensado por los nazis a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Los lectores colombianos de García Márquez eran católicos y prefirió escribir con ecuanimidad sobre el papa. Pero centrarse en el pontífice debió impresionarle de alguna forma, porque por entonces empezó a interesarse por la personalidad de personajes con mucho poder, como el dictador latinoamericano, epítome del poder y su influencia corruptora. (Por entonces una docena de países de Latinoamérica contaban con dictadores más o menos viciosos, desde Venezuela a Argentina, incluidos ogros

como Batista en Cuba y Stroessner en Paraguay.) Tal vez fuera inevitable que la percepción que tenía García Márquez de la política europea se viera influida por las luchas que dejara atrás en su propio continente. El resultado es que en sus artículos periodísticos hay errores de juicio. Tras la revuelta contra el régimen comunista de Hungría de 1956, por ejemplo, sus intentos de «ecuanimidad» fueron una triste farsa.

García Márquez acabó instalándose en París, donde vivían muchos exiliados políticos latinoamericanos. Allí se enteró de que el régimen colombiano había cerrado *El espectador.* Decidió no volver, cobró el dinero de su billete de vuelta y alquiló una buhardilla en un séptimo piso de la Rue Cujas, en el corazón del Barrio Latino, con la intención de escribir un libro. Fueron tiempos de vacas flacas e intentó ganar dinero como periodista *freelance.* Pasó hambre y perdió peso. Cuando mandó una foto a su madre esta gritó que parecía «un fantasma». Peor aún, su morena complexión latinoamericana le daba un aire argelino, al menos eso creía la policía. Había empezado la Guerra de Independencia y los argelinos colocaban bombas en París. Cuando los policías se dirigían a García Márquez en árabe él no sabía contestarles; los *flics* se lo tomaban como resistencia a la autoridad y reaccionaban en consecuencia. La policía le pegó más de una vez y pasó más de una noche en una celda de la policía.

García Márquez se refugiaba en su buhardilla, envuelto en mantas para combatir el frío y pasaba las noches escribiendo, fumándose dos paquetes de cigarrillos franceses baratos y acres por sesión. Poco a poco iba perfilándose una novela titulada *El coronel no tiene quien le escriba,* basada en las experiencias de su abuelo, que había esperado en vano su pensión del Ejército. Pero se percibe fácilmente cómo García Márquez entreteje su propia peligrosa situación en el relato. A veces se veía obligado a mendigar en las calles, otras cantaba rancheras mexicanas por los bares a cambio de la voluntad. Escribía siempre que podía.

El coronel no tiene quien le escriba tiene un estilo totalmente diferente al de *La hojarasca.* García Márquez se había preguntado a sí mismo: «¿Cómo puedo seguir explorando este campo mítico, en este estilo poético, en las circunstancias en las que vivimos? Parece una evasión». Evidentemente las circunstancias a las que se refería eran las de la Violencia que proporciona un trasfondo amenazador a su nueva obra. Permaneciendo fiel a sus intenciones, García Márquez recorta sin piedad ese estilo poético que tanto le había costado adquirir y ya parecía salirle de forma natural. Adoptó un estilo preciso, minimalista y sobrio. El efecto es cinematográfico por su precisión y periodístico por su claridad. Además este estilo sobrio encajaba perfectamente con la temática.

El libro empieza cuando el coronel abre el tarro del café en la cocina y ve que solo queda una cucharada en el fondo. «[…] con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata». Puesto que Colombia es un país rico en café, esta circunstancia implica pobreza. El coronel de 75 años y su anciana esposa no tienen nada. Su estado físico no es mejor que su estado material. Ambos sufren los achaques propios de la edad: a ella la visita el doctor porque tiene asma y él soporta estoicamente su estreñimiento.

Sigue esperando tercamente que algún día llegue su pensión. Cada viernes se dirige al puerto para esperar a la lancha correo que realiza un viaje de ocho horas por el río, o va directamente a la oficina de correos. Siempre lo mismo. El coronel no tiene quien le escriba.

Dos meses antes del comienzo de la novela asesinan al hijo del coronel, Agustín, en una pelea de gallos. El hijo había sido el único sostén de su padre y de su anciana madre y como bien señala la esposa del coronel: «Nosotros somos huérfanos de nuestro hijo». Pero el hijo les ha dejado algo: su gallo de pelea. La esposa del coronel insiste en que deberían venderlo para comprar comida, pero el coronel se niega. Cree que el gallito es su futuro. Si lo entrenan correctamente estará listo para pelear en pocas semanas y les proporcionará una fortuna al ganar la pelea. Su mujer sigue incordiando pero él insiste:

—Es un gallo contante y sonante –dijo […]

—La ilusión no se come –dijo la mujer.

—No se come pero alimenta –replicó el coronel.

Este es el meollo del relato. El coronel se niega a dejarse vencer por las circunstancias adversas. Su apuro es el apuro del país, lo que dejan claro alusiones sucesivas, insistentes, a la Violencia. Hay toque de queda a las once de la noche, la iglesia censura referencias a películas de cine, no hay elecciones y la prensa está censurada. Cuando el médico va a la casa para tratar a la mujer del coronel, le da una hoja mimeografiada y le pide que la difunda. Se trata de un panfleto clandestino con noticias de los revolucionarios en el que se desvela la «verdad» sobre la resistencia al régimen.

Sin embargo, a pesar de todo, el coronel persiste en su «ilusión». Está viejo, es una persona amable y muy consciente de lo absurdo e irónico de la situación. Su mujer también mantiene la ilusión a su manera. Cuando llevan días sin comer le dice: «Varias veces he puesto a hervir piedras para que los vecinos no sepan que tenemos muchos días de no poner la olla». Su situación se alivia algo cuando los amigos de su hijo dan a la esposa del coronel maíz para mantener al gallo en condiciones de pelear. El coronel llega a casa y ve el maíz que ella le sirve para comer.

—¿De dónde salió?

—Del gallo –respondió la mujer–. Los muchachos le han traído tanto maíz, que decidió compartirlo con nosotros. Así es la vida.

Cuando la novela se acerca a su final la situación sigue sin resolverse. El coronel y su esposa siguen pasando penurias, la pelea de gallos sigue siendo un evento futuro, y no se sabe nada de la pensión del coronel. Pero ha habido un cambio sutil. Las nubes amenazadoras y la lluvia incesante han dado paso a cielos despejados. Ha llegado un circo a la ciudad, lo que trae al coronel recuerdos de tiempos mejores. Decide ignorar la insistencia de su mujer e incluso cambia de ruta para no ir a la oficina de correos. En la última escena su mujer pierde la paciencia y le pregunta:

—Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años –los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto– para llegar

a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

—Mierda.

La exclamación final del coronel resuena como un eco de todo lo que ha pasado. Es una referencia velada e irónica a su estreñimiento, un símbolo del microcosmos de sus vidas así como del macrocosmos de la Violencia. Sin embargo, en boca de un coronel amable, acostumbrado a hablar con moderación y profunda aversión a lo profano, es la constatación de su resistencia interior.

En 1957, García Márquez recibió un telegrama en el que le ofrecían un puesto de trabajo en una revista de Caracas, Venezuela. Un amigo se había acordado de él. A los pocos días de llegar allí, los militares venezolanos se levantaron contra el dictador general Marcos Pérez Jiménez. Observó con su amigo desde una ventana cómo pasaban los aviones por encima de los tejados disparando contra el palacio presidencial. Esa noche, mientras escuchaban la radio intentando dilucidar qué había ocurrido, vieron un avión militar saliendo de la ciudad a oscuras en dirección a la costa. Era Jiménez, que se iba al exilio con maletas llenas de millones de dólares. (Debido a las prisas para subir al avión uno de sus secuaces se dejó en la pista una maleta con once millones de dólares.) Días después García Márquez estaba con otros periodistas en el palacio presidencial mientras la nueva junta deliberaba a puerta cerrada. Inició una conversación con quien había sido el mayordomo del palacio los últimos 50 años mientras presidentes y dictadores iban y venían. Había trabajado allí incluso durante el gobierno del famoso tirano general Juan Vicente Gómez. García Márquez escuchó embelesado los detalles privados, anécdotas y flaquezas del hombre que había ejercido durante 27 años (1908-1935) el poder absoluto en Venezuela.

Pocos meses después García Márquez volvió a Colombia. Por entonces habían derrocado al dictador militar y las elites de los partidos conservador y liberal habían llegado a un acuerdo para crear el así llamado Frente Nacional. Esta amalgama era una fantasía democrática curiosa incluso para los estándares latinoamericanos. Ambos partidos decidieron celebrar elecciones regularmente, pero para evitar la violencia asociada al proceso democrático, los resultados se decidirían con antelación. Los partidos se repartirían los escaños de ambas cámaras de representantes sin dejar que ningún otro participara. También se repartirían los ministerios y gobiernos provinciales y la presidencia pasaría cada cuatro años de un partido a otro. Había que mantener una estricta igualdad entre los partidos a todos los niveles, incluso en las asambleas locales, y se determinó hasta el número de prisioneros políticos que podía tener el partido contrario. Era un acuerdo político muy original, aunque profundamente represivo, que sería descrito como «el primer intento en el mundo de crear una dictadura bipartidista».

García Márquez se embarcó en una situación que muchos considerarían parecida en su vida personal: se casó. Su «novia secreta», Mercedes, había cumplido su palabra y le había esperado a pesar de todo. García Márquez había cumplido los 30 años y prometió a su novia con optimismo: «Escribiré mi obra maestra a los 40».

A principios de 1959 ocurrió algo que cambiaría la faz de la política latinoamericana y también la vida de García Márquez. Me refiero a la Revolución cubana, en la que Fidel

Castro y sus guerrilleros (entre los que figuraba el Che Guevara) bajaron de las montañas y derrocaron al dictador Fulgencio Batista, creando el primer estado comunista del hemisferio occidental. Estados Unidos orquestó una campaña de propaganda contra Cuba y Castro reaccionó fundando la primera agencia de noticias latinoamericana: Prensa Latina. Invitaron a García Márquez a formar parte de ella y empezó a trabajar en La Habana. Fueron días estimulantes para un joven idealista de izquierdas. La Revolución cubana estaba en pañales, pero se convirtió en un símbolo de esperanza para las gentes sometidas a regímenes corruptos y represivos por toda Latinoamérica. Castro puso en marcha reformas muy necesarias y nacionalizó extensas plantaciones norteamericanas de banana y caña de azúcar. El poder se le subió a la cabeza y empezó a pronunciar largos discursos retóricos contra Norteamérica mientras establecía estrechos vínculos con la Unión Soviética. García Márquez simpatizaba mucho con la Revolución. Dicho en sus propias palabras: «Quiero que el mundo sea socialista y creo que antes o después lo será». Sin duda tenía sus reservas de las que sabemos muy poco; su silencio las hacía parecer mínimas.

El coronel no tiene quien le escriba, publicada en 1959, recibió algunas buenas críticas sin causar gran revuelo. García Márquez había tenido un hijo, de manera que ahora tenía una familia a la que mantener y proteger. Mientras fue corresponsal en Nueva York, recibió amenazas de muerte y Mercedes decidió que no quería criar a sus hijos en esas circunstancias. En 1961 se trasladaron a la Ciudad de México, donde García Márquez trabajó como guionista de películas mexicanas y editor de una revista femenina. Ganó dinero, pero desde el punto de vista artístico no fue una buena época. Sentía que había llegado a un punto muerto. Cuando hubo ahorrado 5.000 dólares se sentó a escribir la obra maestra que había jurado escribir antes de los 40.

En sus propias palabras, el objetivo del libro era «hallar una forma de expresar literariamente todas las experiencias que me habían marcado durante mi infancia». La experiencia de escribirlo sería catártica. Nos referimos a *Cien años de soledad.*

Como ocurre en muchas de sus obras, la frase introductoria es seminal y evocadora: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». *Cien años de soledad* es la historia de Macondo, desde sus orígenes al principio de la era colonial hasta mediados del siglo XX. No es un relato factual ni lineal, sino un relato mágico que curiosamente coexiste con la historia «real». Los protagonistas son la saga de los Buendía, cuyo patriarca, José Arcadio Buendía atravesó la sierra para fundar Macondo con su prima y esposa, Úrsula Iguarán. En su primera encarnación Macondo era

> una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre […].

Cada año, en marzo, una familia de gitanos desharrapados plantaba sus carpas en las afueras «con grande alboroto de pitos y timbales». Traían consigo los últimos inventos

del mundo exterior: un imán, dientes falsos y «una lupa del tamaño de un tambor», supuestamente «el último descubrimiento de los judíos de Ámsterdam». Lideraba a los gitanos el sabio Melquíades «con su barba montaraz y manos de gorrión». Era un mago experto en todo tipo de conocimientos, de la alquimia a las lenguas antiguas. Transmitió parte de esos conocimientos a José Arcadio Buendía, a quien empezó a interesarle tanto la ciencia que «pasó los largos meses de lluvia encerrado en un cuartito […] para que nadie perturbara sus experimentos».

En un momento dado, José Arcadio Buendía organiza una expedición y parte hacia el norte por la jungla en un intento de establecer vínculos con la civilización. Pero a medida que avanzaban veían «crecer la vegetación nueva» mientras resonaban a su alrededor «los gritos de los pájaros y la bullaranga de los monos». Siguieron avanzando

> sonámbulos por un universo de pesadumbre, alumbrados apenas por una tenue reverberación de insectos luminosos y con los pulmones agobiados por un sofocante olor de sangre.

Dos semanas después despertaron una mañana para hallar que

> frente a ellos, rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Ligeramente volteado a estribor, de su arboladura intacta colgaban las piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El casco, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno […].

Cuando los expedicionarios se aventuraron en su interior no hallaron más que «un apretado bosque de flores».

José Arcadio Buendía tenía dos hijos, Aureliano y José Arcadio, representantes de los dos tipos de personajes presentes en el árbol genealógico de los Buendía. Cada uno de ellos tiene, a su vez, un hijo con la lujuriosa Pilar Ternera. José Arcadio acaba desapareciendo con los gitanos. El otro hijo se convierte en el famoso, temido y absurdo coronel Aureliano Buendía, cuyo recuerdo del hielo abre la novela. El coronel Aureliano es un déspota local que llega a iniciar hasta 33 revoluciones contra el gobierno y consigue perder todas y cada una de ellas. Sobrevive, entre otras cosas, a muchas emboscadas, 14 intentos de asesinato y hasta a un pelotón de fusilamiento. También consigue engendrar 17 hijos ilegítimos con 17 mujeres diferentes. Más tarde los 17 aparecerían en Macondo con sus respectivas madres. Es uno de esos bastardos quien lleva el ferrocarril a Macondo, lo que a su vez atrae a la compañía bananera. Bajo su égida se desatan la corrupción y la violencia que acaba con los 17 hijos ilegítimos del coronel. Y prosigue el relato mágico.

Aparte de la historia general, la ciudad cuenta con sus propios «sucesos históricos». El chamán Melquíades es la primera persona en morir en Macondo, «porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades y lo señaló con un puntito negro en los abigarrados mapas de la muerte». Llega un sacerdote y funda una iglesia. El magistrado Apolinar Moscote introduce la ley. Estos sucesos, como muchos otros, guardan gran semejanza con la evolución histórica del condado de Yoknapatawpha en las novelas de Faulkner. Otros sucesos reproducen eventos ocurridos

en Aracataca durante la infancia de García Márquez y aún otros son totalmente imaginarios. Hay un sacerdote que levita al que le encanta el chocolate, y cuando llueven flores en Macondo: «las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos». Sus habitantes sufren una plaga de insomnio y olvido llevada a la aldea por dos indios de sangre real que acaban trabajando como sirvientes en casa de los Buendía.

La plaga alcanza proporciones tales que Aureliano Buendía empieza a temer que pronto olvidará los nombres de los objetos más cotidianos, de manera que empieza a escribir etiquetas que distribuye por los objetos que lo rodean. Mucha gente del pueblo empieza a etiquetar sillas, puertas e incluso relojes. Al final José Arcadio Buendía acaba poniendo una etiqueta a su vaca que incluye lo que es e instrucciones de «ordeñarla todas las mañana para que produzca leche». El nivel de olvido general es tan grande que exige más instrucciones: «a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche». Aunque el olvido que afecta a los residentes de la ciudad va difuminando lentamente la realidad ante sus ojos, las palabras les ayudan a retenerla.

Melquíades llega a Macondo y acaba con la plaga. Aunque ha muerto, vuelve al país de los vivos porque «no pudo soportar la soledad». Posee una poción mágica que libera las mentes de los aldeanos de su olvido y acaba con la plaga por el momento. Pero Melquíades paga un alto precio por preferir la realidad viva de Macondo a la soledad de la muerte. Envejece rápidamente y se oculta en una habitación de la casa de los Buendía llena de libros y manuscritos, donde empieza a escribir una serie de pergaminos cifrados que nadie ha visto antes. Aparentemente se dedica a escribir «la historia de Macondo».

En un momento dado, la lasciva Pilar Ternera entiende que

> la historia de la familia [Buendía] era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje.

Ella es la responsable de continuar el linaje de los Buendía teniendo un hijo con Aureliano y José Arcadio respectivamente. Aunque a veces parezca una sacerdotisa, regenta un burdel. La novela está llena de erotismo, pues los personajes no dejan de enamorarse y fornicar. La mayoría de los hombres acaban en un burdel antes o después, aunque algunos pocos prefieren el modelo casto de la conservadora corte española. Hay enamoramientos adolescentes, violencia y hasta amor conyugal. En una de las escenas uno de los muchos Aurelianos que reaparecen regularmente en el árbol genealógico de los Buendía va por la casa «llevando en equilibrio una botella de cerveza sobre su masculinidad inconcebible». En el extremo opuesto de la escala, la hermana del coronel Aureliano Buendía, Amaranta, sigue siendo una virgen temerosa que se dedica a rechazar a quienes la desean y solo desea a hombres que no están a su alcance.

La de Macondo es la historia de un declive y una degeneración irreversibles. La decadencia de la familia Buendía lo refleja, pero Macondo mismo acaba herida de muerte por la compañía bananera que introduce su propia forma de corrupción. Esta situación reproduce hechos históricos reales, como la represión brutal de unos

huelguistas que acaba con la masacre de los trabajadores. Tras el episodio la compañía abandona el lugar y tienen lugar fuertes lluvias e inundaciones que duran cuatro años, once meses y dos días. La causa parece ser que la compañía bananera se niega a negociar con los trabajadores.

En las últimas generaciones de la familia Buendía encontramos a la joven y juguetona Renata Remedios (Reme) que tiene una aventura con Mauricio Babilonia, un mecánico local. El resultado es un nuevo Aureliano que crece hasta convertirse en un joven que pasa la mitad de su vida leyendo y la otra mitad de juerga con sus amigos intelectuales en burdeles o debatiendo sobre literatura. Por las mañanas se esconde en la casa de los Buendía en una habitación llena de libros. Allí procura aprender todo lo posible de una enciclopedia, aparte de aprender «el sánscrito, […] inglés y francés, y algo del latín y del griego». En esa habitación encuentra unos pergaminos antiguos y descoloridos. Cuando intenta descifrarlos se da cuenta de que son los pergaminos que dejara Melquíades. Por esa época se enamora de su tía Amaranta Úrsula, que traiciona a su marido para tener una relación incestuosa y apasionada con su sobrino.

> […] se revolcaban en cueros en los barrizales del patio, y una tarde estuvieron a punto de ahogarse cuando se amaban en la alberca […,] destrozaron los muebles de la sala, rasgaron con sus locuras la hamaca […] y destriparon los colchones y los vaciaron en los pisos para sofocarse en tempestades de algodón.

Amaranta Úrsula queda embarazada y acaba dando a luz a un hijo con rabo de cerdo. Pero poco después del nacimiento muere a causa de una hemorragia.

Pese a todas las aventuras sexuales que tienen lugar en Macondo, Aureliano y Amaranta Úrsula son los únicos que comparten un amor auténtico. De ahí que Aureliano quede destrozado a la muerte de Amaranta Úrsula. «Vagó sin rumbo por el pueblo desierto, buscando un desfiladero de regreso al pasado». Acaba

> en el último salón abierto del desmantelado barrio de tolerancia un conjunto de acordeones tocaba […]. El cantinero, que tenía un brazo seco y como achicharrado por haberlo levantado contra su madre, invitó a Aureliano a tomarse una botella de aguardiente, y Aureliano lo invitó a otra.

Aureliano acaba borracho y llorando. Al final vuelve a casa para hallar que su bebé, abandonado, se ha convertido en «un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín». Su hijo ha muerto, pero en ese «instante prodigioso» tiene una revelación.

«Aureliano no había sido más lúcido en ningún acto de su vida»: comprende el sentido de los pergaminos de Melquíades. «Olvidó a sus muertos y el dolor de sus muertos» y vuelve a casa. Atranca la puerta y se refugia en la habitación con los pergaminos, que encuentra «intactos, entre las plantas prehistóricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hombres». Los pergaminos contienen un poema que describe

> la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con

la clave privada del emperador Augusto y los impares con claves militares lacedemonias.

Aureliano empieza a leer y halla que «Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos de modo que todos coexistieran en un instante». De manera que el pergamino empieza contando la historia de la familia Buendía. Pero Aureliano, impaciente, se salta partes para llegar a sus propios orígenes. Se absorbe tanto en la lectura que no se da cuenta de que el viento sopla fuera de la casa «lleno de voces del pasado, del murmullo de geranios antiguos». Entonces encuentra lo que anda buscando, «el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía». Aún absorto, Aureliano siente la segunda arremetida del viento, «cuya potencia ciclónica arrancó los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos». Se salta las tres páginas siguientes que narran su pasado, que conoce demasiado bien, hasta llegar a las últimas páginas donde «empieza a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos». Ya sabe lo que dice la última línea antes de llegar a ella: «Había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto». Sabe que él y todo lo que ha leído desaparecerá para siempre «porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra».

Las escenas finales de *Cien años de soledad* cobran mucha fuerza, tanto poética como narrativa, a medida que nos aproximamos a un clímax progresivamente inevitable. El final sigue resonando mucho tiempo después de que acabemos de leerlo. Siempre se puede hacer alguna crítica estructural trivial. No queda claro, por ejemplo, si el relato es el escrito de Melquíades o si la voz objetiva del narrador surge de otra fuente. Dejemos estas críticas a los sabuesos literarios. Este final produce el efecto de obligar al lector a ponderar y recopilar todo el relato. Es un momento conmovedor que le lleva a reflexionar sobre la «soledad» que envuelve a todos los habitantes de Macondo a lo largo de su historia.

Pero a algunos críticos no les gusta, le encuentran el mismo defecto que al resto de la obra: la inevitabilidad del final se ve algo minada por su poesía. Determinismo y fantasía no encajan bien. Cuando uno se sumerge en la fantasía de García Márquez tiene la sensación de que podría ocurrir cualquier cosa. La realidad fantástica de Borges, cuya influencia es muy explícita en las últimas escenas, se verbaliza en una prosa lapidaria y la narración adquiere un sobrio tono de contención clásica. El tono general de Márquez, más poético y lírico es seductor, pero a muchos no les acaba de resultar convincente. Lo que nadie niega es su capacidad evocadora. En último término, o se experimenta su fascinación desde el principio y uno se deja llevar o su realidad poética no convence. La suspensión de la incredulidad, tan necesaria en todas las artes, es más difícil cuando ese arte pretende convencernos de algo que no es la realidad cognoscible. ¿Cómo puede condenarse a alguien a la versión de la soledad de García Márquez cuando habita en una realidad capaz de liberarse de cualquier realidad? De nuevo, solo podemos formular

estas preguntas a plena luz del día, desde el exterior de nuestra experiencia real del relato. Quien encuentra convincente la «magia» del relato, acepta a García Márquez en sus propios términos.

Cuando caes bajo el hechizo de García Márquez, el viaje que supone *Cien años de soledad* es uno de los sueños literarios más ricos jamás escrito. Más de un crítico europeo ha comparado la obra maestra de García Márquez con la extensa prosa del *Kublai Khan* de Coleridge. Pero la historia de Macondo no es el sueño de un opiómano. Habitan el sueño de García Márquez personas reales, aunque a veces parezcan algo oníricas, que participan en sucesos casi reales. Es más, tienen homólogos en la realidad.

Fue este reconocimiento lo que entusiasmó a sus primeros lectores. Percibían un eco de su propia realidad latinoamericana: personal, política, doméstica e incluso existencial. Nunca antes se había hecho tanta justicia al mundo en el que vivían, con sus trivialidades y sus tragedias. El elemento del «realismo mágico» ya llevaba un tiempo triunfando en la literatura latinoamericana, pero García Márquez lo había hecho suyo. Su versión del «realismo mágico» pronto barrió el mundo entero, ejerciendo su influencia sobre lectores y escritores de París, Moscú, Nueva York y Tokio. En las traducciones de *Cien años de soledad* a otras lenguas se pierde inevitablemente un elemento reconocible para muchos de los lectores latinoamericanos. Los lectores extranjeros no pueden ver lo que no conocen. Muchos de ellos creen que *Cien años de soledad* retrata una realidad exótica que oscurece el sufrimiento que tiene lugar en el mundo real. En el exagerado mundo de Macondo, el sufrimiento adquiere un halo de irrealidad. García Márquez siempre quiso rebatir este punto de vista insistiendo, una y otra vez, en que «cada frase de mis libros se asienta en la realidad». Pero no se puede negar que en *Cien años de soledad* su estilo, tan rico, colorido y a menudo juguetón, unido a una vitalidad imaginativa infinita, demasiado vibrante para poder ser confinada a cualquier forma de realidad científica, oscurece a veces lo que a García Márquez le cuesta tanto verbalizar. Sin embargo, cuando vemos tras el «color» la vida real, percibimos su dureza, esa implacabilidad que ofrece poco consuelo a quienes se ven constreñidos a vivirla.

Tras su éxito mundial García Márquez empezó a vivir la vida de un autor famoso. Pero sus ideas políticas trascendían la banalidad de esa vida. Como hombre de izquierdas favorecía la causa y sus defensores le favorecían a él. Se hizo amigo personal de Fidel Castro en Cuba y de François Mitterrand en Francia. A pesar de los esfuerzos propagandísticos realizados para convertirlo en un «héroe de izquierdas», García Márquez hizo lo posible por no convertirse en un estereotipo vacío. Fundó la revista *Alternativa* en Colombia, con la intención explícita de proporcionar noticias desde un punto de vista distinto al de los gobiernos de derechas de Latinoamérica y las agencias de noticias de Estados Unidos. Esto seguía siendo peligroso en ese periodo de la política latinoamericana. Pocos años antes Estados Unidos y la Unión Soviética habían estado al borde la guerra nuclear durante la crisis de los misiles de Cuba. En 1967 mataron en la jungla boliviana al amigo de Fidel Castro, Che Guevara. Había ido allí para extender la Revolución por tierra firme latinoamericana. Seis años después derrocaron al presidente marxista electo de Chile, Salvador Allende, en un golpe de estado sangriento propiciado

de forma encubierta por Estados Unidos. Ambos bandos en lid tenían mucho de qué responder, pero no cabe duda de por cuál tomó partido García Márquez. Respecto a la firmeza de su postura conviene recordar lo que dijera Neruda más de una vez sobre la política latinoamericana: «Hay que tomar partido aquí, por los Cadillacs o por la gente sin escuela y sin zapatos». Se esperaba de las figuras públicas que tomaran partido y que eso contara. García Márquez llegó a afirmar que cualquier intento de implementar bien una «democracia», bien el «sistema soviético» sería «poco realista». «Creo que hay tantas alternativas como países en nuestras Américas, incluido Estados Unidos. Estoy convencido de que debemos encontrar nuestras propias soluciones». Lo que defendió más coherente y claramente fue su repulsa hacia lo que denominaba «interferencia e imperialismo».

Pero García Márquez también insistió en conservar su vida artística privada. Tras escribir *Cien años de soledad* se encerró y empezó a escribir cuentos cortos. Luego, en 1973, publicó *El otoño del patriarca,* que demostró que García Márquez no era un autor «de un solo libro». Como siempre, la primera frase fija el escenario y el tono general de la novela:

> Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza.

El dictador de un país latinoamericano sin nombre ha muerto en su palacio que preside la capital y el Caribe. En las páginas que siguen nos narra reminiscencias del reinado del patriarca y lo hace con frases largas y serpenteantes que hurgan en la psicología de su gobierno. Es un libro sobre el poder en el que se analiza el uso que hace de él el dictador y las reacciones que provoca en su pueblo manso. Existe una sutil simbiosis entre el gobernante y los gobernados. El patriarca está loco y es cruel, absurdo y paranoico, una figura mítica en la soledad de su palacio. Pero es presa de su propio mito en un sentido muy real, pues está obligado a cubrir las necesidades y expectativas de la gente que depende de él. Les inspira temor reverencial, no exento de afecto, y aversión a la vez. García Márquez capta a la perfección esa curiosa intimidad que existe entre un tirano y los tiranizados.

El gobierno del patriarca es una mezcla de grandeza y capricho, de lo mundano y lo terrible. Su madre campesina cuelga la colada en el balcón presidencial. Cuando invita a la «Sociedad de Naciones» al país para investigar una injustica se encuentran con que han cerrado las prisiones porque no son necesarias. En uno de los puntos álgidos del libro el patriarca sospecha que se trama un nuevo complot para derrocarlo. Decide que lidera el movimiento su amigo y secuaz de toda la vida, el general Rodrigo de Aguilar, ministro de defensa. Cree que el general dará la orden de derrocarlo durante un banquete. En la noche en cuestión los honorables invitados se reúnen en la sala de banquetes, el reloj da la media noche

> y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una

> guarnición de coliflores y laureles […] aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes y […] catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de perejil en la boca […]

Pero la cosa no acaba ahí. Sigue una ceremonia «exquisita» de descuartizamiento y reparto y «cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores».

El libro está repleto de incidentes, perspicacias e imágenes, que van de lo jocoso a lo ingenioso. Vemos al «recolector oficioso de impuestos para la derecha andando por la sombra» y cualquiera que alguna vez haya sentido aproximarse en los trópicos nubes de tormenta al amanecer se maravilla de la exactitud e ingenio que hay en «las músicas de trenes fugitivos de las albas de truenos de Bruckner, que hacían estragos de diluvios». Pero a pesar de toda su agilidad y originalidad *El otoño del patriarca* es un libro duro de leer. Consta de una serie de monólogos anónimos escritos en frases que a veces abarcan dos páginas enteras. Hay capítulos sin numerar y no hay párrafos durante más de 200 páginas. El lector se asusta cuando ha de enfrentarse a otra página, otro bloque sin fragmentar. El relato apila incidente sobre incidente, imagen sobre imagen de una forma que sigue su propia lógica y su propio tiempo. Esta cornucopia, aparentemente infinita, de maravillas y delicias se expresa en el estilo más austero del modernismo experimental.

Y entonces, ¿por qué es tan pesado de leer *El otoño del patriarca*? Por la sencilla razón de que el tema requiere este estilo y gana mucho en este entorno. Probablemente no hubiera podido escribirlo de ninguna otra manera. En este caso García Márquez fue lo suficientemente osado como para seguir su instinto artístico. Envalentonado por las increíbles ventas a nivel mundial de *Cien años de soledad* se tomó la libertad de sumergirse en una hazaña artística de naturaleza muy exigente. Existe una analogía en este caso con su predecesor modernista James Joyce. Si *Cien años de soledad* es el *Ulises* de García Márquez, *El otoño del patriarca* tiene algo de *Finnegan's Wake.* Hay quien dice que la segunda obra maestra de García Márquez es, como la de Joyce, una aberración genial. Puede que lo primero parezca cierto a más de un lector desesperado, pero lo segundo también lo es. La genialidad no es fácil. Para captar el sabor, la importancia e incluso el significado del dictador, la figura más característica de Latinoamérica, hay que hacer un esfuerzo.

El otoño del patriarca se tradujo rápidamente a las lenguas más habladas del mundo. Muchos de los lectores de García Márquez, que habían disfrutado mucho con *Cien años de soledad* se quedaron estupefactos y se sintieron decepcionados. Algunos críticos fueron respetuosos, pero solo unos pocos entendieron lo que intentaba hacer y alabaron su osadía. La obra recibió un gran espaldarazo de la fuente más inesperada. En una ocasión el dictador panameño, general Omar Torrijos, informó a un García Márquez perplejo: «*El otoño del patriarca* es su mejor libro; somos exactamente como nos describe».

A través de la descripción de Macondo, García Márquez dio a conocer al mundo la panoplia completa de la vida e historia latinoamericanas. Su evocación de la figura más

característica del continente es un espejo que refleja lo mucho que esta ha contribuido a hacer la vida desgraciada y llevar la historia a una vía muerta. García Márquez ha retratado ambos aspectos de la soledad latinoamericana; la del dictador en su palacio y la de la tierra de la que ha brotado.

Epílogo

El otoño del patriarca fue un éxito de ventas. También resultó ser un éxito al máximo nivel literario y siete años después de su publicación García Márquez recibió el Premio Nobel de Literatura. El famoso discurso que pronunciara el día de la entrega del galardón puede considerarse su credo. Prosiguió su carrera literaria describiendo su entorno cultural (todos esos dictadores locos), pero luego pasó a territorio más árido. Sentía aversión por la cultura eurocéntrica y afirmó: «No pretendo encarnar las ilusiones de Tonio Kröger, cuyos sueños de unión entre un norte casto y un sur apasionado exaltaba Thomas Mann hace cincuenta y tres años en este lugar». Luego hizo un impresionante alegato a favor de la cultura latinoamericana, tanto artística como política. «¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega, con toda clase de suspicacias, en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social?» Rechazaba «el sistema de justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países». Pero también se negaba a ponerse las cosas fáciles echando la culpa de todos los males de Latinoamérica al imperialismo y el colonialismo. La violencia y el sufrimiento sin fin que conformaban su historia, dijo, eran el resultado de «injusticias seculares y amarguras sin cuento, y no una confabulación urdida a 3.000 leguas de nuestra casa».

Se consideraba heredero de un noble legado latinoamericano y recordaba cómo once años atrás las palabras del gran poeta chileno, Pablo Neruda, habían iluminado la sala en la que se encontraba. Neruda había muerto tres años después en su ciudad natal, Santiago, la misma donde «un presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas murió peleando solo contra todo un ejército». Luego tuvo palabras para otro gran escritor americano que había estado presente en la sala en un día similar, William Faulkner, quien había ambientado sus novelas tierra adentro, en las costas del otro lado del Caribe. Entonces, en 1949, el mundo aún no se había recuperado de los efectos de la Segunda Guerra Mundial y se enfrentaba a la perspectiva inminente de una Tercera. Sin embargo, pese a todo, Faulkner proclamó: «Me niego a admitir el fin del hombre».

Años después, el cataclismo que Faulkner se negaba a admitir había quedado reducido a una «posibilidad científica». En sus circunstancias, García Márquez creía tener derecho a mirar esperanzado hacia un futuro donde se pudiera crear una utopía, «donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra».

Tras el éxito que le deparara el premio Nobel, García Márquez puso su renombre al servicio de la causa de Latinoamérica, convirtiéndose en un embajador itinerante en su intento por elevar el perfil del continente y explicar la situación en la que se encontraba. Se consagró aún más como embajador de la izquierda e hizo lo que pudo por combatir la injusticia interna y las falsas ideas que circulaban por ahí en relación a la «otra» América. Desempeñó un papel fundamental tras la fundación de Habeas, una organización internacional dedicada a la defensa de los derechos humanos.

A pesar de su gran actividad pública nunca dejó de encontrar tiempo para sus

actividades literarias. A temporadas se retiraba y trabajaba en total soledad haciendo esquemas y esbozos de novelas y cuentos. En 1981 publicó *Crónica de una muerte anunciada.* Aunque en sentido estricto forma parte de su obra anterior a la recepción del Premio Nobel, no se tradujo a otros idiomas hasta mucho después, y de ahí que no fuera tenida en cuenta para el otorgamiento del galardón. En *Crónica de una muerte anunciada* se enfrenta a otro problema latinoamericano perenne: el concepto, muy español y viril, del «honor». Es una novela corta pero compleja, aunque la temática es muy sencilla. Un joven rico llamado Bayardo San Román aparece en una pequeña ciudad sin nombre donde se enamora de Ángela Vicario. Acaban casándose, pero a la noche siguiente a la boda el novio devuelve a la novia a su familia afirmando que no es virgen. La familia de clase media de Ángela Vicario queda consternada. La madre intimida a Ángela para intentar averiguar quién es el responsable. Durante la conversación Ángela menciona a un joven llamado Santiago Nasar, hijo de una rica familia árabe. Deciden que es culpable y que los hermanos gemelos de Ángela, Pedro y Pablo, han de vengarse del hombre que ha puesto en entredicho el honor de la familia. Esperan a Santiago y lo apuñalan delante de su casa. La gente del lugar es testigo del asesinato y mucho tiempo después aún recuerdan con horror la violencia desatada.

Los hermanos cumplen una condena de tres años de prisión. Mientras, Ángela aún sigue enamorada del marido que la abandonó. Empieza a mandarle una carta a la semana y lo hace durante 17 años. Un día Bayardo vuelve con ella; lleva las 2.000 cartas que le ha escrito, pero no las ha abierto.

Esta sencilla forma de contar la historia hace poca justicia al arte con el que la cuenta García Márquez, más centrado en los efectos sociales desatados por el asesinato entre los habitantes de la ciudad en general y entre la gente más directamente implicada en particular. Una vez más lo hace disolviendo la secuencia cronológica convencional. La frase inicial es vital, pues indica, como siempre, por dónde irá el relato: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo». Acaba con una descripción del asesinato. Un narrador, que se parece bastante a García Márquez, reúne datos sobre lo ocurrido. En un lugar de la obra dice: «Mucho después, en una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina […]». Y en otro lugar revela que Santiago y él «habían crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones». Esto dota a sus acciones de verosimilitud, convenciéndonos de la implicación del narrador. Aun así, esta obra es mucho más que el relato de un asesinato. Se ha dicho con toda razón que se trata de «una fábula que retrata esa locura que solo puede ser fruto de un oscuro principio». Sin embargo, aunque la trama esté revestida de la inevitabilidad de la tragedia, García Márquez consigue evocar asimismo su sinsentido. Como tantos de sus compatriotas conocía un incidente parecido, acaecido en el seno de su propia familia. La Violencia fue en Colombia mucho más que una situación política; innumerables venganzas le habían dado alas, y la violencia en sí siguió presente mucho después del fin del estado de emergencia político.

El amor en los tiempos del cólera, novela publicada en 1985, es otra de sus grandes

obras. Esta novela está ambientada en el vivaz escenario de Cartagena de Indias, «a la cual no le había ocurrido nada en cuatro siglos, salvo el envejecer despacio entre laureles marchitos y ciénagas podridas». En cierto modo es la historia más convencional y realista de García Márquez. Se extiende a lo largo de 400 páginas cubriendo un arco cronológico que va de mediados de la década de los ochenta del siglo XIX a la de los treinta del XX, y evoca desde las viejas calles empedradas que conducían al antiguo barrio del virrey hasta el episodio pionero de los globos cuando les visita Charles Lindbergh: el primer hombre que atravesó el Atlántico volando solo en 1927 y realizó un viaje triunfal por Latinoamérica tras su hazaña.

La trama del relato es una vez más muy simple. El adolescente Florentino Ariza se enamora de Fermina Daza, cuyos padres quieren casarla con el médico aristócrata Juvenal Urbino que acaba de regresar de París. Fermina se acaba apalancando en la vida de esposa de clase alta, mientras su marido se convierte en un hombre de mediana edad. Hacia el final de sus cincuenta años de matrimonio Fermina es una anciana arrugada y nos enteramos de que en las dos últimas décadas de su unión su marido y ella no han tenido contactos sexuales. Florentino, en cambio, desarrolla tras un breve periodo de abstinencia un apetito sexual digno de Gargantúa y tiene literalmente cientos de aventuras. A los 71, habiendo perdido su pelo y sus dientes, sigue siendo muy viril. Por entonces se ha convertido en un exitoso hombre de negocios, propietario de la compañía que posee los barcos que recorren el río Magdalena de un extremo a otro. Cuando el doctor Urbino muere, aparece Florentino y declara su amor a Fermina, quien no se deja seducir inmediatamente por su pretendiente y reacciona con cautela. Pero al final todo es para bien y parten de viaje en un vapor del río, donde el anciano y la anciana viuda hacen el amor.

En 1989, García Márquez escribe otra gran novela, *El general en su laberinto,* en la que el río Magdalena también desempeña un papel importante, pero en este caso como río de muerte. La novela está ambientada en 1830 y en ella se narra la muerte del gran libertador de América Latina: Simón Bolívar. García Márquez intenta rescatar a Bolívar del pedestal al que le ha alzado la historia y le retrata como ser humano. Bolívar acabó al frente de la Gran Colombia tras liberarla del imperialismo español. Pero en sus últimos días sus aliados se volvieron en su contra. Sobrevivió a un intento de asesinato y a un motín militar y el país empezó a desmembrarse. Bolívar, enfermo, dimite, abandona Bogotá y marcha río abajo en dirección a la costa. El libro empieza con las palabras que pronuncia al dar la orden de partir: «Vámonos volando, que aquí no nos quiere nadie». García Márquez ve en las circunstancias que rodean a la muerte de Bolívar «el secreto del desastre en el que vive inmerso el país». En la novela explora la vida de Bolívar, pero no aporta ninguna solución. García Márquez no veía forma de rescatar a la Colombia moderna de la violencia ni en su vertiente de figura pública. A lo largo de la década de los noventa del pasado siglo, el cártel de la droga de Medellín había amasado una gran fortuna gracias al tráfico de cocaína que introducían en Estados Unidos por el Caribe. El negocio había generado tal riqueza que los barones de la droga estaban fuera del alcance del gobierno central. Mientras, las guerrillas de izquierdas se hacían con el

control de grandes franjas de terreno en el interior del país.

En el resto de América Latina la vida seguía igual que siempre, aunque se había añadido un nuevo y poderoso ingrediente al explosivo cóctel de la vida civil en el continente: el fútbol. Las victorias y derrotas de los equipos se convirtieron en parte fundamental de las vidas de millones de espectadores que estaban, por lo demás, marcadas por la futilidad. En 1969, Honduras y El Salvador de hecho iniciaron una guerra tras un partido de fútbol. En 1986, Argentina era un país decepcionado, enfermo tras el gobierno de una junta militar desvencijada y corrupta. Pero ese año Argentina ganó la Copa del Mundo y la junta supo que estaba a salvo. Argentina se convirtió en una nación orgullosa, llena de júbilo y la junta hizo caja y se ocupó de reflejar esa gloria. Una vez más Colombia hizo su propia contribución personal. En 1994 un jugador colombiano metió un gol en propia meta que sacó a la selección de la Copa del Mundo. Cuando volvió a casa lo mataron a tiros.

Mientras, García Márquez siguió escribiendo, aunque menos que antes, e hizo lo que pudo en la esfera pública. Como muchos de sus compañeros caribeños, amaba la vida e insistía en disfrutar de todo el gozo que ofrece; gozo que, como artista, conocía bien. Cuando le preguntaron en una entrevista por su color favorito dijo que era «el amarillo del mar Caribe a las tres de la tarde visto desde Jamaica». Las exóticas vistas de su costa natal encajan bien con su también exótica y salvaje vida, pero cuando le preguntaron por su pájaro favorito contestó: *«Canard à l'orange»* («Pato a la naranja»)[*].

[*] A pesar de que Gabo nos dejó el 17 de abril de 2014, como Melquíades, vuelve a nuestros corazones cada vez que leemos su obra, porque «no pudo soportar la soledad». Además de las obras que Paul Strathern nos invita a leer, queremos mencionar los escritos de la última etapa de la vida de García Márquez: las novelas *Del amor y otros demonios* (1994) y *Memoria de mis putas tristes* (2004) y sus memorias *Vivir para contarla* (2002) *[N. del Ed.]*.

Cronología de la vida y época de García Márquez

1927 (o 1928)	Nace García Márquez el 6 de marzo en Aracataca, al norte de Colombia
1929	Desplome de Wall Street e inicio de la Gran Depresión económica mundial
1936	Muere el Coronel, el abuelo de Gabo. Se va a vivir con sus padres
1939	Estallido de la Segunda Guerra Mundial en Europa
1941	Japón ataca Pearl Harbour. Estados Unidos entra en la guerra. García Márquez obtiene una beca para estudiar en el Liceo Nacional de Zipaquirá y visita Bogotá por primera vez
1945	Termina la Segunda Guerra Mundial con la derrota de Alemania y Japón
1947	García Márquez entra en la Universidad de Bogotá para estudiar Derecho
1948	El asesinato de Gaitán en las calles de Bogotá da lugar a las revueltas conocidas como *el Bogotazo*. *La Violencia* se extiende por todo el país
1949	Empieza a trabajar como periodista en *El universal* de Cartagena
1949-1952	Se muda a Barranquilla donde trabaja en *El heraldo*
1953	Se gana la vida vendiendo enciclopedias
1954	Vuelve a Bogotá donde trabaja en *El espectador*
1955	Publica su primera novela, *La hojarasca*. *El espectador* lo envía a Europa como corresponsal extranjero
1957	Vuelve a Latinoamérica y trabaja como periodista en Venezuela
1959	Fidel Castro derroca al dictador Batista de Cuba, Márquez trabaja en la *Prensa latina* de La Habana, Bogotá y Nueva York. Publica *El coronel no tiene quien le escriba*
1961	García Márquez se traslada con su familia a la Ciudad de México y escribe guiones de cine y artículos de revista
1962	La crisis de los misiles de Cuba lleva al mundo al borde de la guerra nuclear
1967	Publicación de *Cien años de soledad*

1969	Honduras y El Salvador entran en guerra por un partido de fútbol
1971	Pablo Neruda obtiene el Premio Nobel
1973	Derrocamiento de Salvador Allende en Chile
1974	García Márquez funda en Bogotá la revista *Alternativa*
1975	Publicación de *El otoño del patriarca*
1977	Devolución a Panamá del Canal de Panamá
1982	García Márquez obtiene el Premio Nobel. Gran Bretaña recupera las Malvinas invadidas por los argentinos
1985	Publica *El amor en los tiempos del cólera*
1989	Publicación de *El general en su laberinto.* Cae el Muro de Berlín
1990-2000	Crece en Colombia el poder del cartel de Medellín y de las Guerrillas
1992	Estados Unidos, México y Canadá firman el Tratado de Libre Comercio
1995	Publicación de *El olor de la guayaba: conversaciones*
2002	Publicación de *Vivir para contarla: memorias*
2014	El 17 de abril, García Márquez fallece en México

Lecturas recomendadas

Bell-Villada, G. H., *García Márquez: The Man and His Work,* University of North Carolina Press, 1990. Se trata del libro más completo sobre las obras de García Márquez. Cubre su biografía, el contexto colombiano y todas sus grandes novelas y cuentos.

Janes, R., *One Hundred Years of Solitude: Modes of Reading,* Twayne Publishers, 1991. Un excelente análisis de muchos aspectos e interpretaciones de la polifacética obra maestra de García Márquez. La autora hace gala de una gran imaginación en capítulos como «An Imaginary Garden with Real Toads» [«Un jardín imaginario con sapos de verdad»] y ofrece una traducción del sánscrito de las primeras y cruciales líneas del poema de Melquíades que dan a Aureliano la cifra de su significado.

The Fragrance of Guava: Conversations Between Gabriel García and Plinio Apuleyo Mendoza, Faber and Faber, 1998; [*El olor de la guayaba,* RBA, 2004]. Serie de conversaciones entre García Márquez y su amigo de toda la vida en las que se habla de todo: desde libros hasta mujeres.

McGuirk, B. y Cardwell, R. (eds.), *Gabriel García Márquez: New Readings,* Cambridge University Press, 1987. Una serie de perspicaces ensayos, de diversos autores, sobre las obras maestras de García Márquez. Contiene además el discurso completo de aceptación del Premio Nobel pronunciado por García Márquez.

Wood, M., *Gabriel García Márquez: Cien años de soledad,* Cambridge University Press, 1990. Incluye muchas explicaciones útiles y plantea críticas desde su gran conocimiento del autor y la empatía que demuestra hacia él. Menciona, por ejemplo, el escaso uso que hace García Márquez de diálogos «porque el diálogo en lengua castellana resulta falso».

JAMES JOYCE
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

James Joyce

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

En su *Ulises,* obra clave del modernismo, Joyce hizo añicos las convenciones realistas de la novela burguesa. Creaba un realismo completamente nuevo a partir de la psicología freudiana, el arte de Picasso, la física de Einstein, la música de Stravinsky, la filosofía de Wittgenstein, reflejando las maneras absolutamente novedosas en que la humanidad comenzaba a entenderse y a comprender el mundo que la rodea. El monólogo interior joyceano escandalizó, pero era el arte del futuro. El siglo XX había dado con su voz.

En *Joyce en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece un relato tan conciso como experto sobre la vida y obra de Joyce, y explica su influencia sobre la literatura y la lucha del hombre para entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
James Joyce in 90 minutes

© Paul Strathern, 2005

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

Introducción

La obra de James Joyce es uno de los iconos del modernismo, un movimiento cultural que se impuso en Europa y las Américas en las primeras décadas del siglo XX. A finales del siglo XIX, todas las formas de arte occidental habían madurado y alcanzado cierta sofisticación, fiel reflejo de la sociedad en la que habían nacido. Pero, al recubrirse de tan civilizado barniz, la sociedad dominada por la burguesía se había vuelto rígida, seria e hipócrita. Los elementos inaceptables de la conducta humana, como nuestra sexualidad primitiva, los instintos agresivos y las perversidades de nuestra imaginación se barrían bajo la alfombra. La sociedad empezaba a asfixiar los impulsos que habían dado lugar a la creación dinámica.

Sigmund Freud publicó *La interpretación de los sueños* en 1899. En él describía el subconsciente como un pozo de irracionalidades desagradables latentes bajo la superficie de la vida cotidiana; el arte no tardó en mostrar esos impulsos. Picasso pintó su estridente y terrorífico retrato denominado *Las señoritas de Avignon,* en el que aparecen un grupo de mujeres desnudas, cuyos contornos han sido horrible y grotescamente deformados. Esto le llevó a pintar en un estilo cubista, que fragmentó para siempre las formas de ver el mundo, más realistas e impresionistas, de estilos anteriores de Europa occidental. Curiosamente, la naturaleza relativista de los objetos de las pinturas cubistas tenía un paralelo en la teoría de la relatividad, propuesta por Einstein hacía poco, que causaría una revolución en el mundo de la ciencia. Seis años después, en 1913, el mundo de la música sufrió una convulsión parecida cuando se representó *La primavera* de Stravinsky, cuya estridente falta de armonía y primitivismo rampante provocaron tumultos durante su estreno en París. Había nacido el modernismo en el mundo del arte.

Todo esto se hundió en el cataclismo que estremeció a Europa tras el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. Las naciones más grandes de Europa, antaño estables y prósperas, se enzarzaron en una guerra interna que destrozó para siempre a sus petulantes y estables sociedades. En medio de esta contienda, una de las naciones mayores, Rusia, sucumbió a una revolución que se había propuesto la creación de una sociedad comunista totalmente nueva. Tras cuatro largos años de guerra, el mayor Imperio europeo de la época, el austro-húngaro, sencillamente se colapsó, fragmentándose en una serie de Estados-nación.

Durante este prolongado periodo de revoluciones artísticas y sociales, algunos escritores habían comenzado a escribir obras que llevaron el modernismo a la literatura y la filosofía. Es una extraña coincidencia que varias de las grandes obras del modernismo literario se publicaran en 1922, que pasó a conocerse como el *annus mirabilis* de la nueva era. El poeta estadounidense, T. S. Eliot, que por entonces vivía en Gran Bretaña, publicó su poema épico, *La tierra baldía,* una obra que expresa una desesperación sofisticada pero modernista. Ese mismo año se publicó el *Tractatus logico-philosophicus* del filósofo austriaco Wittgenstein, que introducía toda una nueva forma de filosofía, cuya claridad y precisión lógica desgarraba lo más hondo de una filosofía previa mucho

más pesada. Pero no cabe duda de que la obra más trascendental del modernismo publicada ese año fue *Ulises,* de James Joyce. Nunca se había escrito algo así. Las convenciones realistas de la novela burguesa moderna se disolvieron para siempre en una plétora de estilos que clamaban, todos ellos, ser realistas de una forma totalmente nueva, reflejando de un modo totalmente novedoso la forma en que la humanidad se veía a sí misma y al mundo que la rodeaba. Lo más característico de la técnica estilística de Joyce es su «monólogo interior», con el que refleja todos los pensamientos, ideas, fantasías, impulsos y oscuras imaginaciones que pasan por la mente humana. Era el anárquico inconsciente de Freud captado en forma literaria, y su chocante autenticidad y realismo provocarían indignación. Los lectores se enfrentaban a un espejo que reflejaba sus pensamientos e hipócritamente decidieron que no les gustaba lo que veían. Eran los impulsos humanos más bajos convertidos en arte. Pasó cierto tiempo hasta que la obra de Joyce, sorprendente por su inventiva y originalidad, se considerara arte. Como otras obras seminales del modernismo, era el arte del futuro. James Joyce dio voz al siglo XX refiriéndose a sí mismo como «la voz de la vergüenza».

Vida y obra de James Joyce

James Joyce nació en Rathgar, un suburbio de clase media del sur de Dublín, el 2 de febrero de 1882. Su madre Mary Jane (a la que llamaban May) había conocido a su padre John Stanislaus Joyce cuando ambos cantaban en el coro de su parroquia católica. La música, sobre todo el canto, seguiría desempeñando un importante papel en la vida de la familia Joyce. James era el hijo mayor, pero no fue hijo único mucho tiempo, pronto tuvo hermanos y hermanas. El padre de James era secretario en la Dublin and Chapelizod Distilling Company; más tarde fue funcionario del fisco.

A los seis años mandaron al joven James al Clongowes Wood College, un internado de los jesuitas situado a unos 80 kilómetros, en el condado de Kildare. Se lo consideraba el mejor colegio católico de Irlanda. Cuando llegó le preguntaron su edad y respondió: «Las seis y media». James hizo gala desde muy joven de un precoz talento verbal, un gran logro en una nación que destacaba en este tipo de talento. James era demasiado joven como para estar en un internado, incluso en una época en la que los niños de clase media empezaban a estudiar desde muy jóvenes en los internados. Añoraba su hogar, pero le reprendieron severamente por ello, como era costumbre entonces. Empezó a participar en ese juego duro que era la vida del internado, y el sacerdote a cargo de la salud de los estudiantes señaló a su madre en una carta: «Se encuentra muy bien, su rostro, como siempre, a menudo manchado de cualquier cosa negra a su alcance». El precoz intelecto de Joyce se manifestó en una gran atención al detalle y en una manía clasificatoria que hizo exclamar a su padre con admiración: «Si dejaran a este chico en medio del Sahara, se sentaría, sería Dios, y haría un mapa».

Entonces ocurrió el desastre. En 1892, el padre de James perdió su plaza de funcionario del fisco, lo que acentuó su falta de responsabilidad. Ya nunca volvió a ser capaz de encontrar un empleo estable; trabajaba a tiempo parcial o en puestos temporales. Encontró trabajo buscando anunciantes para un periódico de Dublín. La fortuna de la familia menguaba rápidamente, y sacaron a James de Clongowes Wood College tras solo tres años. Pasaría los dos años siguientes en su casa, aprendiendo de forma autodidacta con la ayuda esporádica de su madre, una mujer complicada pero volcada en él. Tras trece años de matrimonio se encontraba cuidando de diez hijos con escaso apoyo por parte de su marido, que pasaba cada vez más tiempo en los pubs de Dublín. A veces se comportaba violentamente con May cuando volvía a casa, y en una ocasión, siendo James un adolescente, este no tuvo más remedio que tirarle al suelo mientras su madre huía buscando refugio en casa de unos vecinos. Durante la adolescencia de James la familia hubo de abandonar su casa; más tarde las mudanzas se convirtieron en algo habitual. Alguna vez recurrieron incluso a la «huida nocturna» para no pagar el alquiler. A medida que se mudaban de una casa a otra, la siguiente siempre peor que la anterior, James llegó a conocer muy bien los barrios de Dublín.

A los once años mandaron a James con su hermano Stanislaus al Belvedere College de Dublín, un colegio gratuito de los jesuitas. Allí volvió a demostrar su brillantez y llegó a

estar al frente de la Sociedad Mariana, que era tanto como ser el jefe. Sin embargo, sus maestros jesuitas siempre se mostraron suspicaces. Creían que había perdido su fe, y para cuando se fue de Belvedere sus dudas sobre la existencia del dios católico efectivamente se habían reforzado mucho. No fue fácil, el intelecto de James se había empeñado a fondo en la espiritualidad bajo la tutela de los jesuitas, y pasó muchas largas noches intentando asumir la pérdida de la fe a su manera. Había empezado a escribir poesía y el arte ocupó el lugar de la religión en su vida espiritual. Se tomó muy en serio esta nueva vocación. Como explicó a su hermano Stanislaus con toda seriedad:

> Existe cierto parecido entre el misterio de la misa y lo que yo estoy intentando hacer. Me refiero a que quisiera ofrecer a la gente cierto placer espiritual o intelectual con mis poemas, convirtiendo el pan de la vida cotidiana en algo que tenga una permanente vida artística propia.

Este sería el credo artístico de Joyce a lo largo de los años venideros.

En 1898 Joyce ingresó en el University College de Dublín, la universidad católica de la ciudad. Había abierto medio siglo antes, con la intención de hacer sombra al Protestant Trinity College, *alma mater* de una larga serie de distinguidos personajes, entre ellos Oscar Wilde y el filósofo y obispo Berkeley. En la década anterior el poeta Gerald Manley Hopkins había enseñado griego antiguo en el University College, pero cuando llegó Joyce, los jesuitas estaba imponiendo una rígida ortodoxia católica y se apreciaba cierta mediocridad. Oficialmente Joyce estudiaba inglés, francés e italiano, pero aunque había leído mucho en esas lenguas, no le gustaban las clases. El jesuita que impartía inglés era un excéntrico que estaba convencido de que Francis Bacon había escrito las obras de Shakespeare; a Joyce le interesaba más saber quién estaba escribiendo obras de teatro en ese momento. A los 18 años escribió una larga reseña de la última obra de Ibsen titulada *Cuando los muertos despertemos,* que luego extendió a 8.000 palabras para reseñar su obra entera, incluyendo un osado estudio psicológico del controvertido dramaturgo noruego. Joyce señalaba con gran agudeza que aunque Ibsen era

> […] un hombre eminentemente viril, hay algo curiosamente femenino en su naturaleza. Puede que quepa atribuir su maravillosa precisión a esta mezcla, a esos débiles trazos de femineidad, a su ágil delicadeza. Pero no cabe duda de que conoce a las mujeres; ha sondeado sus profundidades más insondables.

El artículo se publicó en la prestigiosa revista *Fortnightly Review* de Londres, causando cierta admiración y no poca envidia en el Dublín literario. Su existencia llegó a oídos del mismo Ibsen, ya muy anciano, que escribió a Joyce una carta de agradecimiento. Joyce le escribiría a su vez con motivo del septuagésimo tercer cumpleaños del dramaturgo, traduciendo su inglés al noruego. En esta carta Joyce afirma que «Irlanda no ha aportado a la literatura europea más que quejas». Era una opinión aventurada sobre una tradición de siglos que había culminado en contemporáneos suyos como Wilde, Shaw y Yeats. Pero había algo de razón en lo que decía Joyce. La gran tradición literaria irlandesa estaba compuesta casi exclusivamente por autores angloirlandeses o protestantes, casi todos de clase media o alta. Joyce no tenía nada de inglés. Era un celta, procedente de un entorno mayoritariamente católico, que ya no

respetaba las costumbres de la clase media. Quería crear una tradición *realmente* irlandesa, producto de los indígenas celtas. La carta a Ibsen proseguía con un saludo a su héroe literario:

> Su labor en esta tierra se acerca a su fin, se aproxima usted al silencio […], la oscuridad le rodea […]. Usted ha mostrado el camino; un camino que ha seguido en la medida de sus posibilidades […]. Como miembro de la nueva generación para la que usted ha hablado le saludo. No humildemente, porque soy un oscuro personaje y usted está bajo las candilejas; tampoco con tristeza porque usted sea un anciano y yo un hombre joven, ni con presunción o sentimentalismo…

A Joyce no le daba vergüenza insinuar que él era ese hombre que un día iría más lejos por la senda que Ibsen había encontrado y recorrido «en la medida de sus posibilidades».

Como suele ser habitual en el caso de personas psicológicamente perspicaces, hay mucho de autobiográfico en la descripción que hace Joyce de la naturaleza femenina de Ibsen. La percepción de Joyce estaba imbuida, a su vez, de una delicadeza femenina. Pero su afirmación de que Ibsen había explorado «las profundidades más insondables» de la naturaleza femenina también era autobiográfica. Su fe temprana, unida a la represión que permeaba a la sociedad irlandesa, le hizo mantener una relación profundamente ambivalente con su propia sexualidad. Sentía fuertes impulsos sexuales y estaba muy reprimido a la vez. Esto le llevó a generar una perversa obsesión con sus olores corporales íntimos de la que no se libraría hasta el fin de sus días.

Ocasionalmente, Joyce daba salida a sus apetitos sexuales con prostitutas del Nightown de Dublín, un barrio frecuentado sobre todo por marineros y *tommies* del ejército británico, acantonados allí para sofocar el movimiento independentista irlandés. Estos encuentros sexuales le provocaban un gran sentimiento de vergüenza, pues Joyce había recibido una represiva educación católica por parte de los jesuitas, que hacían voto de castidad y no practicaban el sexo. Sin embargo, a un nivel más consciente, Joyce se conocía lo suficientemente bien a sí mismo como para reconocer sus necesidades. Quería sexo, y además, para ser un artista, debía tener este tipo de experiencias. Lo que escribía sobre los conocimientos de Ibsen en torno a las mujeres, en cierto modo, servía para justificar ante sí mismo sus encuentros con prostitutas. Los necesitaba, como artista y como hombre, a pesar de la vergüenza que le producían este tipo de actos. Si la represiva Irlanda quería privarle del conocimiento de las insondables profundidades que estaba seguro que había en las mujeres, al menos podría dar un paso en la dirección de Ibsen.

Como muchos estudiantes de Dublín, Joyce bebía más cerveza Guiness de la debida. Le gustaba la compañía de los estudiantes de medicina, famosos por sus borracheras y su conducta rabelaisiana. Se contaban anécdotas de Joyce volviendo a casa «encogido en un taxi como tabaco de mascar usado». Durante el día rara vez acudía a clase; en cambio pasaba horas y horas en la Biblioteca Nacional, que estaba al otro lado de la calle. Allí leyó mucho sobre muchos temas, dejando volar su imaginación y adquiriendo conocimientos de literatura, filosofía y cosas triviales, frases formuladas en lenguajes esotéricos, dichos oscuros y datos históricos sin importancia.

También siguió escribiendo poesía, pero empezaba a experimentar con piezas de prosa

poética a las que denominaba «epifanías», un término teológico que hace referencia a un estado de conciencia agudizada en el que se tiene una visión de la divinidad o una revelación religiosa. Para Joyce la revelación era espiritual, aunque estuviera purgada de contenido religioso o de significado sagrado. Sus «epifanías» podían desatarse al observar «el alma del más común de los objetos […] en la vulgaridad del lenguaje o de un gesto, o en una fase memorable de la mente misma». Planteaba una visión estética que acecha en el mundo cotidiano, esperando al artista capaz de aprehenderla y descubrir su verdad radiante; una experiencia que le inspira, y es un estado agudizado de la conciencia a la vez.

En junio de 1902 Joyce se presentó a sus exámenes finales y obtuvo su título con mínimo esfuerzo. Su actitud se resume en la siguiente conversación, que supuestamente tuvo lugar durante su examen oral de inglés:

Examinador: ¿Cómo se ejemplifica la justicia poética en la obra *El rey Lear*?

Joyce: *(parece aburrido)* No lo sé.

Examinador: ¡Venga, señor Joyce! No está usted siendo justo consigo mismo.

Joyce: Cierto, pero no entiendo su pregunta. La expresión «justicia poética» pertenece a una jerga que desconozco.

Este episodio es un buen ejemplo temprano tanto de su arrogancia como de su originalidad. Joyce estaba decidido a convertirse en escritor e igualmente decidido a salir de la rígida estrechez de miras de Dublín. Pero sabía que necesitaba un empleo para poder hacerlo, así que decidió hacerse médico. Pidió dinero prestado a sus amigos y en diciembre partió hacia París con grandes esperanzas. Estudiaría medicina y escribiría en la capital del mundo artístico. Pero pronto dejó los estudios de medicina y volvió a sus viejos hábitos. A los días de lectura en la Biblioteca de Santa Genoveva seguían noches en las que consumía cantidades prodigiosas de vino tinto barato y mantenía relaciones ocasionales con prostitutas. Pasaba hambre mientras esperaba las cartas en las que sus sufridos amigos le enviaban dinero. Vivía en una pequeña habitación en el Hotel Corneille, muy barato, que en las cartas a su madre, preocupada, se transformaba en «Le Grand Hotel Corneille». Tras cuatro meses le informaron de que su madre se estaba muriendo y corrió a la cabecera de su cama en Dublín; la madre murió pocos meses después.

Joyce tuvo varios empleos en Dublín, incluido el de profesor durante cuatro meses en un colegio privado, Dalkey, al sur de la ciudad. Las relaciones con su padre seguían siendo tensas, pues su progenitor se gastaba todo el dinero en alcohol mientras la familia pasaba penurias. Joyce se fue de casa, vivió con diversos amigos. Pasó unos diez días con el escritor Oliver St. John Gogarty, que vivía en la Torre Martello, junto al mar, en Sandycove. En esa época Joyce empezó a escribir una novela titulada *Stephen el héroe.* El personaje principal, Stephen Dedalus, era un ejemplo del progreso espiritual del propio Joyce y de sus experiencias formativas epifánicas. En 1904 el escritor George Russell (más conocido por su seudónimo «AE»), se ofreció a publicar una serie de relatos cortos de Joyce en la revista que editaba; se comprometió a pagarle 1 libra por

cada uno. Se trataba de *Irish Homestead,* cuyos lectores eran básicamente granjeros y gente del campo. Joyce publicó tres cuentos bajo el seudónimo Stephen Dedalus, hasta que fue evidente que su realismo rampante no era adecuado para esa audiencia. Russell rechazó su cuento *Clay.* En él Joyce describía a una prima suya, apenas oculta tras el personaje de «María», trabajadora de la lavandería Lamplight de Dublín, una institución que empleaba a prostitutas reformadas. A pesar del rechazo de Russell, estos cuentos llevaron a Joyce a la madurez como escritor.

Por entonces Joyce tuvo una experiencia que marcaría su entrada en la vida de hombre adulto; una experiencia que más tarde celebraría como la más decisiva en su vida. El 10 de junio de 1904, cuando paseaba por Nassau Street, en el centro de Dublín, vio a una joven con un llamativo pelo rojo. Llevado por el arrebato del momento se presentó a sí mismo y le pidió una cita. Era Nora Barnacle, de Galway, que había huido de su casa en el oeste de Irlanda y trabajaba como camarera en el pequeño Finn's Hotel. A Nora le fascinaron los ojos azules de Joyce, y como llevaba un gorro de marinero pensó que era un marinero. Como era un espíritu independiente accedió a verle alegremente. Sin embargo luego lo pensó mejor. Joyce quedó destrozado cuando no apareció en el lugar de la cita; le envió una nota pidiéndole otra cita «si es que no me has olvidado». Volvieron a encontrarse el jueves, 16 de junio, que Joyce transformaría en la fecha más famosa de la literatura del siglo xx. Pasearon juntos por el Ringsend, un suburbio bastante soso en la desembocadura del río Liffey, y fue durante ese paseo cuando Joyce, que a la sazón contaba 22 años, se dio cuenta de que Nora era la mujer que había estado buscando. Era brillante, tenía mucha confianza en sí misma, pero carecía de educación. Hubiera parecido ordinaria a cualquier otro, pero a Joyce le atraía precisamente eso, junto a su humor algo ingenuo y su carácter recto, sin afectación alguna. Parecía sabia e inocente a la vez, graciosa y cariñosa; nunca había conocido a nadie así.

Pese a su intelecto y a su aparente confianza en sí mismo, Joyce seguía siendo una persona estirada, incapaz de expresarse plenamente salvo sobre el papel, e incluso entonces disfrazaba de arte su exposición. Nora fue la primera persona capaz de penetrar en sus formidables defensas intelectuales. La curiosa combinación de descaro e inocencia hizo que esta mujer le atrajera como ninguna antes. Nora tenía 19 años y era virgen, pero cuando se abrazaron metió la mano en sus pantalones y le llevó al orgasmo mirándole a la cara con sus «tranquilos ojos de santa».

A partir de ese día Joyce quiso saberlo todo sobre Nora. Descubrieron que tenían más en común de lo que hubiera cabido esperar. Su padre, panadero, había arruinado a la familia con su alcoholismo, igual que el padre de Joyce. Ella había huido de su casa y Joyce también había intentado escapar de su casa y de su ciudad. Pero aunque estaba enamorado, Joyce no dejó de beber e incluso se metió en una pelea a altas horas de la noche por una mujer a la que se había declarado en St. Stephen's Green. Tras la pelea, de la que Joyce salió con un ojo morado, su ocupó de él un conocido judío, Alfred Hunter, otra experiencia que cobraría una gran importancia para él. El padre de Joyce parecía creer que las aventuras de su hijo no eran más que payasadas. Cuando llegó a sus oídos que James se había enamorado de una chica llamada Nora Barnacle, dijo: «Nunca le

dejará».

En otoño Joyce decidió huir con Nora. Se lo propuso y ella aceptó. No le propuso matrimonio porque decía que no creía en esa costumbre burguesa; Nora aceptó aun así. El 9 de octubre de 1904, cuatro meses después de su primer encuentro, Joyce y Nora cogieron un barco en Dublín. A Joyce le habían hecho una vaga oferta de empleo como docente en la escuela Berlitz de Zúrich y al final resultó que no había tal empleo. Tras muchas penurias, Joyce recibió dinero *in extremis* de virtuales extraños y logró colocarse en la escuela Berlitz de Pola, un puerto del Adriático en la punta de la península de Istria, en lo que entonces era un puesto avanzado del Imperio austro-húngaro (en la actual Croacia). Pero todo acabó rápidamente en desengaño. Joyce comentaba a su hermano Stanislaus, confidente y agente extorsionador de sus sufridos amigos: «Istria es un sitio aburridísimo encajonado en el Adriático y habitado por eslavos ignorantes que llevan pequeños gorritos rojos y unos calzones colosales».

En Istria, Joyce y Nora se embarcaron en la aventura de conocerse en circunstancias domésticas; Joyce, que se dedicaba a la enseñanza, escribía cuando podía. Aunque siempre había asumido el escaso interés de Nora por el arte, se sintió muy decepcionado cuando comprobó que ese desinterés también se extendía a *su* arte: «Aunque estoy desilusionado, no he podido descubrir falsedad alguna en esta naturaleza que ha tenido el valor de confiar en mí». Es difícil saber quién era más osado e ingenuo de los dos. Pero lograron sobrevivir a su huida juntos, a pesar de las discusiones y el disimulo necesarios en una relación entre caracteres tan dispares y enérgicos.

En 1905 se mudaron unos ocho kilómetros al norte, hacia el puerto más cosmopolita y agradable de Trieste, y Joyce convenció a su hermano Stanislaus de que se uniera a ellos. Stanislaus llegó puntualmente y se puso a trabajar como docente para llevar dinero a la familia; se convirtió en el guardián de su hermano, mientras la situación doméstica daba un giro dramático a peor: Joyce y Nora empezaron a discutir. Nora había tenido dos niños muy seguidos y Joyce había retomado su hábito de beber. Pasaba las noches ligando y cantando en bares baratos de marineros hasta que lo echaban y Stanislaus se lo llevaba a casa.

Sorprendentemente Joyce siguió escribiendo y leyendo mucha literatura moderna europea en medio de esta miseria bohemia. Los dos movimientos contestatarios de la época eran el realismo y el simbolismo. A Joyce le gustaban ambos y procedió a crear su propia síntesis. Aunque a lo largo de su carrera su estilo se iría transformando mucho, su adhesión básica a estas dos escuelas persistiría. A su manera, su estilo era totalmente realista en cuanto al detalle y a la evocación de lo concreto, pero, al mismo tiempo, infundía a los detalles un significado simbólico, hasta el punto de que símbolo y realidad se fundían en uno.

Joyce seguía escribiendo cuentos ambientados en ese Dublín que recordaba con tanto desagrado. Las atmósferas que conjuraba pretendían mostrar lo provinciana y represora que era la ciudad en la que había nacido y crecido. Los personajes que retrataba intentaban escapar para vivir una vida más libre y plena. Resulta muy significativo que la palabra «vida» aparezca una y otra vez en estos relatos. Por otro lado, Joyce no creía

que el autor debiera contarle al lector lo que debía pensar de las vidas que retrataba; hemos de juzgar nosotros mismos. Sin embargo su prosa aparentemente objetiva (siempre en tercera persona) suele adaptarse al personaje descrito. Las conversaciones son coloquiales, están escritas en un tono muy auténtico, lo que permite al lector identificarse con los personajes y mantener cierta distancia a la vez, dejando espacio a la ironía y a la reacción. Al permitir al lector que penetre más profundamente en la vida de sus personajes, Joyce le da la oportunidad de entenderlos, impidiendo que emita juicios simplistas.

Joyce iba ampliando estas historias, incluyendo una mayor variedad de situaciones sociales, que explora con una sutileza muy sugerente. En un relato aparentemente sencillo como *Tras las carreras,* describe una noche en la ciudad de un joven irlandés y sus sofisticados amigotes. Joyce parece implicar que Doyle, el joven irlandés, está fuera del tiesto con ellos social, psicológica y financieramente, del mismo modo que la provinciana Irlanda no se puede comparar con la sofisticación de Francia, Hungría, Inglaterra o Estados Unidos. A medida que vamos leyendo, vemos cómo pasa la tarde y dejan de tomar copas en el reservado de un restaurante caro para jugar a las cartas en un yate norteamericano amarrado en el puerto de Kingstown; nuestro desasosiego va en aumento. Pero no ocurre ningún desastre obvio. El cuento termina cuando acaba la última mano de cartas en la que Doyle pierde mucho pero no más de lo que puede asumir.

> Sabía que lo lamentaría por la mañana, pero de momento estaba contento con lo demás; contento con el oscuro estupor que velaría su locura. Reposó los codos sobre la mesa y descansó su cabeza entre las manos, contando los latidos de sus sienes. Se abrió la puerta del camarote y vio al húngaro, de pie, en una rendija de luz gris:
>
> —¡El alba, caballeros!

Joyce afirmó que pretendía que estos relatos fueran «un capítulo moral de la historia de mi país», una ambición a menudo evidente. En *Dos galanes* Joyce describe a un músico callejero que toca el arpa, algo bastante común en Dublín.

> Había un arpista en la calzada, tocando en medio de un pequeño círculo de oyentes. Arrancaba los acordes con descuido, mirando de cuando en cuando fugazmente a la cara de todo recién llegado y a veces cansinamente al cielo. El arpa también tenía un aire descuidado, la funda había resbalado de sus rodillas y parecía cansada, tanto de los ojos de los extraños como de las manos de su amo. Una mano tocaba la melodía de Silent O Moyle, mientras la otra recorría veloz un grupo de notas tras otro; las notas vibraban en el aire, profundas y plenas.
>
> Los dos hombres caminaban por la calle en silencio, seguidos por la música lastimera.

El arpa es un símbolo nacional irlandés, y al dotar al instrumento de género (como si fuera un barco) alude a su país desnudo y explotado; su profunda música va acompañada de una vibración tintineante. La habilidad de Joyce va mucho más allá de un simbolismo algo traído por los pelos; es capaz de evocar tensiones sociales complejas en pocas palabras y con gran precisión. Aquí tenemos a Lenehan, el galán entrado en años que llega a un café de trabajadores:

> Habló con brusquedad para enmascarar su gentileza, pues se había hecho el silencio cuando entró en el café. Estaba acalorado. Para parecer natural retiró la gorra de su frente y plantó los codos en la mesa. El mecánico y las dos chicas obreras le miraron con descaro antes de reanudar su conversación en voz baja.

Joyce no dice ni demasiado ni demasiado poco, y no ocurren demasiadas cosas, tampoco demasiado pocas. Los cuentos están llenos de escenas comunes, que describe con gran detalle, en las que prácticamente no pasa nada. Joyce era un borracho pero no un patán; los cuentos son obra de un artista extremadamente sensible, alerta a cualquier pequeño giro en la conducta social. Pero al contrario que Ibsen o Flaubert, los maestros a los que tanto admiraba, Joyce aplica su sensibilidad, casi femenina, a las duras realidades de Dublín.

Acabó *Los muertos,* el relato final de la colección, *Los dublineses,* en 1907. Tenía la extensión de una novela y llevaba a su conclusión uno de los temas latentes en los relatos anteriores: la naturaleza restrictiva de la vida de los dublineses a los que describe. Sin embargo, *Los muertos* dista mucho de ser una obra deprimente. Empieza con un grupo de invitados llegando a la puerta principal; la doncella coge sus abrigos.

> Siempre era un gran acontecimiento, el baile anual de las señoritas Morkan. Todos los que las conocían acudían a él, miembros de la familia, antiguos amigos de la familia, los componentes del coro de Julia, todos los alumnos de Kate con edad suficiente, y también incluso algunos de los alumnos de Mary Jane. Ni una sola vez había resultado un fracaso.

A medida que la voz del narrador va describiendo a las anfitrionas y su fiesta, nos vamos dando cuenta de los estratos sociales en juego. Vemos a Gabriel Conroy, un periodista, intelectual y profesor con su bellísima esposa Greta, una mujer sin estudios de Galway, con quien se muestra muy posesivo. Son personajes evidentemente basados en Joyce y Nora, pero los matices de los sentimientos de Gabriel van mucho más allá de lo meramente autobiográfico. Tras la fiesta, cuando Gabriel y Greta se van a la cama en su habitación de hotel, ella le revela que en Galway se había enamorado de un joven de nombre Michael Furey, muerto a la sazón. Con gran sutileza Joyce evoca de forma vibrante los complicados sentimientos que esta revelación provoca en Gabriel. Está tumbado en la cama junto a su esposa dormida, consciente de lo «caprichosa y vacilante que es la existencia […] de las huestes de los muertos». Empieza a sentir «que el mundo sólido en el que una vez se criaron y vivieron esos muertos, se está disolviendo y disipando». En una evocación magistral acaba asociando a los muertos y el efecto incesante que ejercen sobre los vivos con la nieve que cae tras la ventana y cubre Irlanda entera:

> Caía [la nieve] sobre la oscura meseta central, sobre las colinas desprovistas de árboles, descendía suavemente sobre el Bog of Allen, y mansamente caía más hacia Occidente, en las oscuras olas amotinadas del Shanon. También caía sobre todos los rincones del solitario cementerio de la colina en donde yacía enterrado Michael Furey. Se amontonaba espesa arrastrada sobre las lápidas y las cruces torcidas, sobre las lanzas de las rejas de la pequeña puerta, sobre los yermos espinos. Su alma se desvanecía lentamente mientras escuchaba la nieve caer liviana por todo el universo, y livianamente caer, como el descenso de su postrer final, sobre todos los vivos y los muertos.

En 1909 Joyce volvió a Dublín en busca de un editor que quisiera publicar *Los dublineses,* pero sus esfuerzos fueron en vano. Los cuentos se basaban en una mezcla de personajes reales y reconocibles de Dublín, y los locales que frecuentaban también eran muy reales, a veces en sentido casi difamatorio. Joyce no había ocultado nada en su intento por desvelar la verdad que conocía, pero había dado en hueso; era demasiado para cualquier editor de la época.

Por entonces Joyce inició una empresa comercial de la que esperaba obtener los ingresos necesarios para poder escribir. Logró interesar a cuatro hombres de negocios de Trieste en la posibilidad de abrir una cadena de cines, en Dublín primero y en Cork y Belfast después. Las nuevas «películas mudas» estaban llegando al continente y Joyce estaba seguro de que esta nueva forma de entretenimiento tendría mucho éxito en Irlanda. En una segunda visita que realizó a Dublín, a finales de 1909, inauguró el Cine Volta, el primero que proyectó películas en el país. Estaba en un modesto edificio de Mary Street, junto a la calle principal de Sackville (hoy O'Connell Street). El negocio solo proporcionó a Joyce dolores de cabeza y, cuando dejó Dublín para volver a Trieste, el Volta empezó a perder dinero rápidamente. Hubo que venderlo y Joyce se encontró con más problemas financieros que nunca; tuvo que pedir dinero prestado para poder pagar el pasaje. Al llegar escribió una iracunda carta de queja a la compañía de transportes (tren, ferry o cualquier otro medio) exigiendo el reembolso del dinero del pasaje y que le llevaran a su destino original. Puso en práctica algún otro plan más, como importar a Trieste fuegos artificiales y tejidos irlandeses hechos a mano. Pero tampoco dio fruto y financieramente fue aún más ruinoso para los inversores.

En uno de esos viajes que hizo a Dublín en 1909 oyó un cotilleo desagradable de boca de un amigo. Al parecer, en el verano de 1904, cuando Joyce se enamoró de Nora, ella había estado viendo a alguien más. Joyce era una pareja posesiva, como Gabriel de *Los muertos.* Tendía a sospechar de Nora con facilidad y a tener agudos ataques de celos. Tras escuchar el rumor Joyce volvió a beber. Afortunadamente se encontró con un antiguo compañero de universidad, John Byrne, que se lo llevó a su casa. Joyce siguió albergando la sospecha de que Nora le había traicionado, incluso después de que Byrne le dijera que era mentira y que se podía demostrar. El tema de la traición, que ya era una de las fuerzas motoras de *Los muertos,* alcanzaría su plenitud en su ficción posterior.

Tras estos relatos de tono objetivo, Joyce se volcó en su novela, bastante más subjetiva, en la que narra las experiencias de Stephen Dedalus, que se transforma en un joven renegado primero y en un artista literario maduro después, y deja su tierra natal para vivir su vida creativa en el exilio. En *Retrato del artista adolescente* empieza con una prosa de cuento de hadas con la que quiere aprehender el mundo atemporal y la inocencia carente de toda sofisticación de la primera infancia:

> Hace mucho tiempo (y muy buenos tiempos que eran), una vaca mú iba por el camino; y la vaca mú que iba por el camino se encontró con un lindo niñito llamado bebé tuckoo […].
>
> Su padre le contó la siguiente historia: su padre le miraba a través de un cristal: tenía una cara peluda.
>
> Era bebé tuckoo […].

Joyce es un narrador tan sutil que consigue que entendamos lo que significa ser un bebé. Así que esto es el padre contando el cuento; todo ello mezclado, a la vez, con la voz objetiva del narrador.

Joyce evoca las percepciones de la infancia con una exactitud escalofriante:

> Cuando mojas la cama primero está caliente, pero luego se enfría. Mamá ha puesto el hule que huele tan raro.
>
> Su madre olía mejor que su padre.

Apreciamos enseguida, que en el *Retrato del artista adolescente* Joyce ya no escribe de forma tan realista como en *Los dublineses.* Esto dota a su estilo de cierta laxitud, de un aire experimental, que le permite estructurar la novela de un modo más formalista. El relato progresa de forma episódica, mientras Stephen crece espiritualmente y la sociedad restrictiva intenta reducirlo a la obediencia. El flujo de la evolución del temperamento artístico arremete contra los pilares sobre los que descansa la sociedad irlandesa: la familia, la Iglesia católica romana y el movimiento nacionalista irlandés. Cada uno de ellos, a su manera, intenta asfixiar su espíritu.

La vida de Stephen sigue claramente a la de su autor. Le vemos en Clongowes Wood, en el Belvedere College y después en el University College de Dublín. Pero aunque los incidentes que se narran reflejan fielmente las experiencias de Joyce, sería un error suponer que Stephen Dedalus no es más que un autorretrato. Como indica el título, se trata de un retrato de «artista». Muchas de las ideas sobre el arte que desempeñan un importante papel formativo en la evolución del temperamento de Stephen, proceden directamente de otras fuentes, sobre todo de escritores modernos como Flaubert, Yeats, Wilde e Ibsen. Pero la teoría estética principal que propone Stephen, relacionada con la interacción entre el bien y la belleza, se remonta a santo Tomás de Aquino, el teólogo del siglo xiii que desempeñó un papel crucial en el catolicismo medieval. Puede que Joyce rechazara el catolicismo, pero conocía sus puntos fuertes y estaba dispuesto a utilizarlos.

La lucha y ruptura de Stephen con el catolicismo se narra en detalle, mezclada con observaciones sobre su evolución sexual y su actitud en relación con esos «pecados de la carne» tan aborrecidos por la Iglesia. El punto álgido de este conflicto tiene lugar durante un retiro, cuando Stephen, siendo un colegial, escucha una serie de sermones del padre Arnall, sobre temas como:

> *Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás,* son palabras tomadas, mis queridos hermanitos en Jesucristo, del libro del Eclesiastés, capítulo séptimo, versículo cuarenta.

El padre Arnall había cogido la costumbre de centrar su atención en los horrores del infierno, que evoca con cierto detalle:

> En el infierno todas las leyes están cambiadas; ya no hay allí idea de familia, ni vínculo ni parentesco. Los condenados braman y se maldicen los unos a los otros y ven intensificadas su tortura y su rabia por la presencia de otros seres tan torturados y rabiosos como ellos mismos. Allí se ha olvidado todo sentimiento de humanidad. Los alaridos de los atormentados pecadores se expanden por los rincones más remotos del vasto abismo.

Hoy consideramos que el jugueteo constante con estos tópicos sádicos debería hacernos reflexionar sobre la psicología de quien pronuncia el sermón, sobre los sufrimientos de un seminarista célibe. Aunque Joyce debía ser muy consciente de esta posible interpretación, no era lo que pretendía. En realidad se centra en la reacción espiritual y psicológica de Stephen ante estos sermones, de hecho una experiencia bastante corriente en la vida de un colegial de la época:

> Subió la escalera y avanzó a lo largo de las paredes del corredor, de las que pendían los abrigos y los impermeables chorreando agua, como malhechores ejecutados, sin cabeza, empapados, sin forma. A cada paso que daba, temía haber muerto y que su alma, desgajada de la envoltura del cuerpo, cayera de cabeza horadando el espacio.

Como sigue siendo un creyente, Stephen intenta evitar la tentación y el pecado:

> La leprosa compañía de sus pecados se cernía sobre él, respiraba sobre él, envolviéndole desde todas direcciones. Intentó olvidarlos orando, acurrucándose y cerrando los párpados; pero no lograba doblegar las sensaciones de su alma.

La novela termina con una serie de entradillas de un diario. Formalmente son objetivas, pero muestran, de forma abreviada, las preocupaciones y aspiraciones más profundas de Stephen y los inicios de su talento literario. Acaba despidiéndose de Irlanda:

> […] Bienvenida, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza.
>
> Abril, 27. Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre, que me será muy útil.
>
> Dublín 1904
> Trieste 1914

La firma al final de la novela marca el principio y el fin de la lucha de Joyce como escritor para dejar de dotar al recalcitrante material autobiográfico de una forma artística adecuada. Demuestra asimismo que había dejado Dublín muy atrás en el tiempo, que no en la memoria. Había pasado los últimos años creando su obra como si fuera un artículo de fe artística en vez de una autobiografía más o menos velada.

> El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, detrás o más allá de su creación, invisible, depurado de la existencia, indiferente, limándose las uñas.

Pero su credo requiere del artista algo más que pasividad. Debe luchar y sufrir para adquirir un estatus así de divino. El voto que Stephen pronuncia ante sí mismo tiene un tono más personal:

> No estaré por más tiempo al servicio de aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme en algún modo de vida o arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como pueda, utilizando en mi defensa las únicas armas que me permito usar: el silencio, el destierro y la astucia.

A Joyce le costaría mucho publicar el *Retrato del artista adolescente.* Era una pieza demasiado experimental y su temática excesivamente controvertida; en general una obra muy por delante de su tiempo.

Afortunadamente fueron estas cualidades las que atrajeron al poeta norteamericano Ezra Pound, quien vivía en Londres desde 1908. Pound había irrumpido en la escena literaria, convirtiéndose rápidamente en el escandaloso y autonominado campeón del modernismo. Pero aunque Pound supiera darse autobombo, también poseía otras cualidades: tenía un ojo infalible para el talento. Había dado con Robert Frost y T. S. Eliot y los había ayudado con entusiasmo. Joyce le mandó el manuscrito de *Retrato del artista adolescente* y Pound le contestó inmediatamente afirmando que la novela era «jodidamente buena». Pound recurrió a sus contactos y en febrero de 1914, la influyente revista literaria de Londres *The Egoist* empezó a publicar el *Retrato del artista adolescente* por entregas. Un editor de Londres había aceptado publicar *Los dublineses,* y en junio de 1914 se publicaron los relatos de Joyce sobre su ciudad natal. Por fin parecía que su suerte había cambiado.

En agosto de 1914, Europa se sumió en la Primera Guerra Mundial, con Gran Bretaña y Austro-Hungría en bandos opuestos. Joyce no sentía mucha simpatía por Gran Bretaña y como irlandés era decididamente neutral. Ver a Francia y Alemania, cuya literatura tanto amaba, declarándose la guerra, le llenó de desesperación. Técnicamente Joyce seguía siendo súbdito británico, y su residencia continuada en la ciudad austro-húngara de Trieste le convertía en un enemigo extranjero. Sin embargo, las autoridades austro-húngaras calcularon muy correctamente que Joyce no suponía amenaza alguna para su esfuerzo militar y le dejaron seguir dando clases. Su hermano Stanislaus no fue tan afortunado. Cuando empezó a proclamar públicamente su simpatía hacia los italianos, las autoridades lo internaron en un campo para extranjeros enemigos.

Joyce mismo empezó a darse cuenta del peligro potencial de su situación y obtuvo un visado para partir hacia la neutral Suiza. Se estableció en Zúrich con Nora y sus dos hijos pequeños, Giorgio y Lucia. No tenía alumnos ni fuente alguna de ingresos, pero afortunadamente Pound volvió a usar su influencia para persuadir al Royal Literary Fund de Londres de que enviara 15 libras esterlinas a Joyce para que pudiera sobrevivir. Joyce y su familia de nómadas exiliados se establecieron en este nuevo país lo mejor que pudieron. Nora hablaba irlandés con mucho acento de Galway, y había aprendido a hablar alemán a duras penas y con un marcado acento de Trieste. Ahora tenía que emprender la formidable tarea de hablar alemán suizo (un dialecto del alemán hablado en Zúrich). Joyce le hizo ver alegremente que hablaba un inglés y dos versiones de alemán, que resultaban incomprensibles para cualquier inglés o alemán. En esa época Joyce estaba orgulloso de su habilidad para conversar en diversas lenguas europeas, del noruego al griego antiguo, a base de juegos de palabras e insinuaciones sexuales.

Su destreza y sofisticación lingüística empezaba a manifestarse en la nueva y ambiciosa obra en cuya redacción se había embarcado. Acabaría siendo más autobiográfica y más objetiva que su *Retrato del artista adolescente.* Logró esa objetividad recurriendo con osadía creciente a experimentos estilísticos que aplicó a todo

lo que fue capaz de recordar sobre su vida en Dublín. La novela, a la que tituló *Ulises* empezaba el 16 de junio de 1904; una forma indirecta de celebrar el primer día que salió con Nora Barnacle. Al inicio vemos a Stephen Dedalus y Buck Mulligan en la Torre Martello de Sandycove:

> Majestuoso, el orondo Buck Mulligan salió por el hueco de la escalera portando un cuenco lleno de espuma sobre el que yacían, cruzados, un espejo y una navaja de afeitar. El batín amarillo, desatado, se hinchaba delicadamente sobre su espalda por efecto de la suave brisa matutina.

Stephen Dedalus acaba de volver de un breve exilio en París y aún no sabe si quedarse en su ciudad natal u optar por un exilio más permanente. Va al colegio privado donde daba clases para pedir al director los emolumentos que le deben:

> De pie en el soportal contempló al rezagado que se apresuraba hacia el reducido campo donde se enfrentaban agudas voces. Los dividieron en equipos, y el señor Deasy se acercó pisando las briznas de hierba con sus pies embutidos en polainas. Cuando llegó al edificio del colegio volvió a escuchar las voces que daban vida al altercado. Giró su airado bigote blanco.
>
> —¿Qué pasa ahora? –exclamaba incesantemente sin escuchar.
>
> —Cochrane y Halliday están en el mismo bando, señor –dijo Stephen.
>
> —¿Podría esperar en mi despacho un momento? –dijo el señor Deasy–, hasta que ponga orden aquí…

Se reconocen escenas de la vida de Joyce: su breve estancia con Gogarty en la Torre Martello, o su época como docente en un colegio privado de Dalkey. Pero de los pasajes citados cabe deducir que a Joyce no le interesaban los retratos autobiográficos. Obliga al lector a convertir a los personajes en personas de carne y hueso con ayuda de su propia fantasía, y lo hace centrándose en detalles que desatan la imaginación. Los mezcla con diálogos o con los pensamientos de Stephen, como en esta escena en la que camina por la playa:

> Forma ineludible de lo visible: al menos eso, si no más, pensado con mis ojos. Marcas de todo lo que he venido a leer: algas marinas, huevos desovados en el mar, la marea que se acerca, esa bota herrumbrosa. Verdemoco, platiazulado, herrumbre: signos de colores. Límites de lo diáfano […]. Stephen cerró los ojos para oír cómo sus botas estrujaban los huevos y las conchas crujientes. En cualquier caso estás andando sobre ellas tranquilamente. Soy, zancada tras zancada. Un espacio muy corto de tiempo atravesando tiempos muy cortos de espacio.

Joyce quiere recrear la conciencia de Stephen, sus impresiones sensoriales mezcladas con pensamientos sueltos y las pequeñas asociaciones que provocan. Experimentamos el mundo como si estuviéramos en la cabeza de Stephen, vemos con sus ojos y escuchamos la voz de su conciencia. Todo esto puede parecer poco realista y muy fragmentario sobre el papel, pero solo porque estamos acostumbrados a versiones literarias más convencionales de la realidad. Joyce pretende acabar con esa convención, que de hecho no es más «realista» que cualquier otra. Quiere provocar al lector para que se imagine una realidad más vívida mientras lee las palabras escritas sobre el papel. Intenta acercar las palabras a la realidad de la experiencia individual. La prosa solo es «difícil» en la medida en que pueda serlo seguir la experiencia consciente de otro. También debemos

aprender a aceptar los aparentes *non sequiturs* de su conciencia privada, al igual que aceptamos los *non sequiturs* de nuestra propia conciencia. Pero esto era solo el principio, tanto del libro como de las metas perseguidas por Joyce al escribirlo.

Joyce pasaría los siete años siguientes concentrado en las crecientes complejidades del *Ulises.* Permaneció en Zúrich con su familia el resto de la guerra. En 1917 se publicó en Londres la versión íntegra de *Retrato del artista adolescente.* Los críticos tradicionales la recibieron con estupor e irritación; uno de ellos llegó a afirmar: «No resulta fácil decir algo sobre este nuevo libro». Otro se permitió sugerir que a Joyce le iría mejor escribiendo «un tratado sobre alcantarillas». Pero su amigo Ezra Pound salió inmediatamente en su defensa: «Joyce es un escritor, *malditos* vuestros ojos». El libro recibió buenas críticas en el *Times Literary Supplement:* «Es juventud en estado tan salvaje como la de Hamlet; está lleno de música primitiva». Esta recensión anónima era de Harriet Weaver, a la sazón editora de *The Egoist.* Weaver era una inglesa solterona de 41 años, que procedía de una rica familia de cuáqueros; desarrolló rápidamente una intensa admiración por Joyce. Cuando supo de las penurias que estaba pasando en Zúrich decidió mantenerlo inmediatamente. Por entonces Joyce empezaba a padecer unas dolorosas afecciones oculares, que acabarían dejándole ciego de un ojo y con la visión muy disminuida en el otro. Weaver financió la primera de lo que serían una serie de dolorosas y costosas operaciones.

En 1918, *The Little Review* de Nueva York empezó a publicar episodios sueltos del *Ulises.* Suscitaron cierta aprobación en los círculos vanguardistas y se siguieron publicando hasta 1920, cuando la revista fue demandada por la Sociedad Neoyorquina para la Supresión del Vicio y hubo de descontinuar la serie.

Joyce se mudó a París, donde esperaba que apreciaran más sus obras. Le estimulaba hablar en otro idioma, mientras la pobre Nora hacía lo posible por superarlo. La familia Joyce había vivido en Pola, Trieste (con un breve interludio en Roma), Zúrich y París. Además, en cada una de estas ciudades se habían mudado cada vez que el pago del alquiler planteaba un problema. A pesar de su puesta en escena como un hombre difícil y un cascarrabias, Joyce era muy sensible. Como sus frecuentes mudanzas y aún más frecuentes problemas financieros le producían grandes sufrimientos, se sumergía en su obra para huir de ellos. Para Nora las cosas eran muy distintas. Siguió siendo ella misma y ni podía ni quería apreciar la obra de Joyce. Le consideraba un hombre corriente y le amaba por serlo. También quería una familia corriente, algo que no tendría nunca. Los dos niños, Giorgio y Lucia, estaban entrando en la adolescencia y estaban muy desorientados con tanto cambio. Para ellos París significaba tener que relacionarse con gente nueva en otro colegio y tener que aprender un idioma más. Ambos eran cada vez más rebeldes e indisciplinados, y a Nora le costaba más y más ejercer sola la autoridad.

En público Joyce seguía dando la imagen de familia unida. En las habitaciones baratas que ocupaban no había cocina, de manera que tenían que ir a cenar todas las noches a Michaud's, un restaurante muy asequible que había a la vuelta de la esquina. Como bien observara Ernest Hemingway, se convirtieron en parte del vecindario:

> Joyce contemplando el menú a través de sus gafas de culo de vaso, sujetando la carta con una mano; junto

a él, Nora, una comensal robusta pero delicada; Giorgio, delgaducho, tonto, con una cabeza estilizada vista desde atrás; Lucia con su espeso pelo rizado, una niña, aún no una mujer; todos hablando en italiano.

Poco después de su llegada a París, presentaron a Joyce a la estadounidense Sylvia Beach, que había abierto la librería inglesa Shakespeare and Company. Resultó que Beach era una admiradora de la obra de Joyce, que había seguido con gran interés los episodios de *Ulises* publicados en *The Little Review.* Joyce le enseñó los manuscritos en los que se recogían los siguientes episodios. *Ulises* estaba terminado, pero ningún editor quería publicarlo. Al contrario, la demanda interpuesta en Nueva York lo situaba en la categoría de libros obscenos. Una reproducción tan precisa del flujo de la conciencia humana no se consideraba publicable. Joyce estaba desesperado cuando Sylvia Beach le preguntó: «¿Concederías a Shakespeare and Company el honor de publicar tu *Ulises*?». Joyce aceptó su oferta «inmediatamente», lleno de «alegría». El 4 de febrero de 1922, el día en el que Joyce cumplía 40 años, se publicó por fin *Ulises.* En la librería de Sylvia Beach pusieron copias a la venta, que empezaron a circular entre los escritores exiliados en París. Ezra Pound envió rápidamente copias a T. S. Eliot y a Virginia Woolf en Londres; Hemingway ocultaba algunas en sus pantalones cuando volvió a Estados Unidos.

Las noticias en torno a esta nueva obra maestra alternativa circulaban de boca en boca y pronto Joyce se hizo famoso en los círculos artísticos de París. Le invitaron a una fiesta celebrada en honor de Diaghilev y Stravinsky, e incluso le presentaron a Marcel Proust, el gran cronista de la sociedad aristocrática parisina. Según un testigo, el encuentro entre los dos mejores escritores de su época transcurrió como sigue:

Proust: Ah, Monsieur Joyce. ¿Conoce usted a la princesa X [una conocida aristócrata]?
Joyce: No, Monsieur.
Proust: ¿Entonces sin duda conoce a la condesa Y [una conocida mujer de mundo]?
Joyce: No, Monsieur.
Proust: ¿Conoce usted entonces a Madame Z [una gran anfitriona de eventos sociales]?
Joyce: No, Monsieur.

El Dublín que Joyce había retratado en *Ulises* estaba a años luz de la sofisticación de Proust, pero la sutileza con la que Joyce narraba su historia era, si acaso, aún más sofisticada que la famosa sensibilidad de Proust.

Joyce sabía desde el principio, que un retrato realista del «monólogo interior» de un individuo plantearía mayores problemas que la obscenidad ocasional a la que un método así daría lugar inevitablemente. Los *non sequiturs* aparentes y las oscuras asociaciones producirían un batiburrillo poco artístico sin remedio, de todo punto inaceptable para una sensibilidad estética tan evolucionada como la de Joyce. De modo que ¿cómo podría organizar el material para que llegara a constituir un todo coherente? La clave está en el título, aparentemente inapropiado. ¿Qué tiene que ver Ulises, el héroe de la *Odisea* de Homero, con una descripción de la vida cotidiana en Dublín? Joyce decidió utilizar la narrativa episódica del poema épico de Homero como estructura en la que situar su propio relato, que adquiere así una espina dorsal oculta, una dirección, una coherencia

general. En cada uno de los episodios de Dublín hay ecos sutiles de la escena correspondiente de la *Odisea.*

El poema épico la *Odisea* surgió en Grecia en torno al siglo ix a.C. y es uno de los pilares de la literatura occidental. La trama es muy simple. Narra las aventuras de Ulises durante el largo viaje de vuelta a su hogar, en Ítaca, en la desembocadura del mar Adriático, tras la Guerra de Troya (en la costa de la actual Turquía occidental). El viaje duraría diez años, durante los cuales habría de poner en juego toda su astucia para eludir las muchas trampas puestas en su camino por el dios del mar, Poseidón, al que había ofendido. Muchas de las pruebas que debe superar tienen lugar en localizaciones míticas y participan en ellas personajes de leyenda. En su viaje Ulises se topa con cíclopes de un solo ojo, con la seductora Calipso y con la bruja Circe, que convierte a los hombres en cerdos. También logra sobrevivir a peligros físicos como un remolino y a las rocas de los acantilados Escila y Caribdis. Cuando llega a su destino se entera de que su esposa Penélope está siendo acosada por una serie de pretendientes que han tomado su palacio y seducido a muchas de las doncellas de la reina. Los pretendientes planean matar al hijo de Ulises, Telémaco, cuando vuelva del viaje emprendido para encontrar a su padre. Ulises se disfraza y mata a pretendientes y doncellas traicioneras antes de reunirse con Penélope.

Como sabemos, el *Ulises* de Joyce comienza en la Torre Martello, donde Stephen Dedalus se enfrenta a Buck Mulligan y luego a su amigo Haines. Tanto Mulligan, un bromista, como el angloirlandés Haines, representan una amenaza para Stephen y su visión de una Irlanda renovada, auténtica hasta sus mismas raíces. En términos homéricos, Stephen es Telémaco, hijo desposeído de Ulises, que sale en busca de su padre.

En la siguiente escena de la *Odisea* de Homero, Telémaco confía en que Néstor le ayude. En *Ulises* de Joyce el equivalente es Stephen Dedalus pidiendo a su director, el señor Deasey, que le pague el dinero que le deben. Cuando cobra, vemos a Stephen paseando por la playa de la bahía de Dublín, musitando mientras contempla el mar, siempre cambiante. Esta escena tiene su paralelismo en las negociaciones entre el Telémaco homérico y Proteo, un dios del mar que cambia incesantemente.

Los paralelismos existentes entre *Ulises* y la *Odisea* de Homero distan mucho de ser exactos. Joyce pretendía que fueran sutiles, basados en alusiones capaces de suscitar armonías más complejas. Evidentemente hay mucho del joven Joyce en Stephen Dedalus, como también lo había en el *Retrato del artista adolescente,* donde Stephen adopta ciertos rasgos de Hamlet que retiene en el *Ulises,* haciendo mucho más hincapié en ellos con fugaces alusiones. El joven Hamlet necesita una figura paterna que le guíe, y acabará encontrándola en Leopold Bloom, el héroe de *Ulises* al que conocemos en el cuarto episodio. El judío errante, Leopold Bloom, es el mismísimo Ulises, el héroe de la *Odisea.* Pero también es un hombre increíblemente corriente, y es esa ordinariez la que le convierte en un héroe ante los míticos peligros velados con los que se topa en su errar por Dublín al alba del 16 de junio de 1904. Bloom, al igual que el padre de Joyce, trabaja buscando anunciantes para un periódico de Dublín.

La primera vez que vemos a Leopold Bloom está en la cocina de su casa, en el número 7 de Eccles Street, preparando el desayuno para su esposa Molly, que aún sigue arriba en la cama:

> El señor Leopold Bloom saboreaba con fruición los órganos internos de reses y aves. Le gustaban la sopa de menudillos espesa, las mollejas que saben a nuez, el corazón asado relleno, los filetes de hígado empanados, las huevas de bacalao fritas. Lo que más le gustaba eran los riñones de cordero a la plancha, que dejaban en su paladar un delicado gustillo a orina levemente aromatizada. Los riñones daban vueltas en su cabeza mientras se movía por la cocina con suavidad, colocando las cosas del desayuno en la rugosa bandeja. La luz y el aire de la cocina eran gélidos, pero fuera hacía una agradable mañana de verano; sintió apetito.

El monólogo interior va perdiendo peso a medida que avanza el relato. En la escena que acabamos de citar las primeras líneas están narradas en tercera persona, pero nos hacemos una idea muy adecuada del carácter de Bloom, mientras evoca los órganos internos que tanto aprecia; la sensualidad del detalle nos dice mucho del hombre.

Joyce logra sugerir a la vez el carácter y su mente, que tienden a imbricarse en sus alusiones y *leitmotivs* repletos de simbolismo. Stephen y Bloom son caracteres muy diferentes, lo sabemos por sus monólogos interiores. Stephen es un intelectual, un mediador, y su vocabulario es más extenso, más exótico y lo utiliza mejor. Es el escritor en ciernes que un día se convertiría en Joyce, autor del *Ulises.* Sigue en la playa, observando cómo sube la marea:

> Desde el lago Cock el agua fluía a largos trazos, rebosante, cubriendo de verde y oro lagunas de arena, elevándose, fluyendo. La vara de fresno se irá flotando. Esperaré. No, pasarán, pasando, rozando las rocas bajas, arremolinándose, pasando. Mejor acabar pronto con este asunto. Escucha: las olas pronuncian un discurso de cuatro palabras: shss, hrsss, russ, uus. Vehemente aliento de aguas entre serpientes de mar, caballos encabritados, rocas. Se vierte en copas de roca: flop, slop, slap: contenidas en cubas.

Bloom, por su parte, desarrolla un monólogo interior mucho más incendiario, que complementa la atención que su mente centra en lo externo. Ve, comenta, calcula, su mente penetra profundamente en su entorno:

> Pasó por la escuela Nacional Saint Joseph. Clamor de mocosos. Ventanas abiertas. El aire fresco ayuda a la memoria. O una cantinela. Abece deefege celemene opecu erreseteuuve uvedoble. ¿Son niños? Sí. Inishturk. Inishark. Inishboffin. Dándole a la geografía.

El alfabeto de los niños, las islas de la costa oeste de Irlanda, geografía… Joyce consigue variar sus monólogos internos alterando sutilmente la conciencia a medida que fluye. A veces el monólogo se centra en el mundo exterior, en el entorno de la ciudad de Dublín que va atravesando Bloom. En otras ocasiones el personaje se sumerge en sus propias preocupaciones. Existe el peligro constante de que estas resulten opacas para el lector, como en este ejemplo de Bloom:

> Una nube comenzó a cubrir el sol lentamente, totalmente. Gris. Lejos.
>
> No, no es así. Una tierra baldía, un erial desnudo. Lago volcánico, el mar muerto: sin peces, ni algas, profundamente hundido en la tierra. Ningún viento podría levantar esas olas, aguas gris metálico, venenosas,

brumosas. Lo llaman azufre, cayendo en forma de lluvia: las ciudades de la llanura: Sodoma, Gomorra, Edom. Nombres muertos. Un mar muerto en una tierra sin vida, gris y vieja. Antigua ahora. Procreó a la más antigua de las razas, a la primera. Una bruja encorvada sale de Cassidy ‘s, aferrando una botella de ponche por el cuello. Las gentes más antiguas.

Hay que fijarse en las alusiones de estos pasajes, pues son chispas de significado que se despliegan en una marea que se disuelve y resuena incesantemente. Hay que tener la habilidad de encontrar el camino hacia lo que Joyce nos quiere decir. El gris de un siempre nuboso Dublín se convierte en símbolo del mar Muerto. La destrucción divina de Sodoma, la tierra de Israel de la que procedía el pueblo de Bloom, el primer pueblo de la tierra; este pensamiento coincide irónicamente en la escena con Bloom viendo salir a la vieja bruja del pub con su botella.

Más adelante Joyce utiliza todos los estilos posibles, tanto literales como metafóricos, perfectamente adaptados al lugar que ocupan en el diseño general de la obra. Entre ellos destaca una escena, relatada como si fuera el acto de un drama, que evoca la oscuridad delirante y las voces del Nightown de Dublín, de las gentes que pasean por sus calles: borrachos, soldados de casaca roja y prostitutas.

Marinero: *(eructando)* ¿Dónde está la maldita casa?
Propietario del shebeen: Calle Purdon. Un penique la botella de algo fuerte. Mujer respetable.
Marinero: *(agarra a dos casacas rojas y avanza tambaleándose con ellos)* ¡Vamos ejército británico!
Soldado raso Carr: *(a su espalda)* Es algo suave.
Soldado raso Compton: *(ríe)* ¡Qué ho!
Soldado raso Carr: (al marinero) Cantina de Portobello Barracks. Pregunta por Carr. Solo Carr.
Marinero: *(grita)* Somos los chicos de Wexford.

En otras escenas hace gala de toda una cornucopia de estilos, que van del toma y daca de los diálogos en los bares de Dublín al informe objetivo sobre la circular de un tribunal, que, de forma ingeniosa primero e insultante después, se convierte en el elemento en torno al cual gira todo.

William Humble, conde de Dudley, y lady Dudley, acompañados por el tenientecoronel Heseltine, salieron de la residencia del virrey tras el almuerzo en su coche de caballos […]. La comitiva salió por la puerta sur de Phoenix Park, saludada por el obsequioso policía […]. Los carruajes virreinales de lord Dudley pasaron por los puentes de Queen y de Whitworth sin ser saludados por Mr. Dudley White, Ldo. en Derecho y en Letras, que se encontraba en Arran Quay ante del establecimiento de M. E. White, prestamista, en la esquina de Arran Street West, tocándose la nariz con el índice […]. Desde su esclusa en el muro de Wood Quay, bajo las oficinas de Tom Devan, el río Poddle pasaba el rato en una lengua vasalla de aguas residuales.

Joyce no pretendía solo recrear con precisión un día en Dublín: quería describir a la ciudad misma en toda su particularidad y con todo detalle. Solía alardear de que, en caso de que Dublín fuera destruida, podría reconstruirse a partir de las páginas de su novela. Y lo mismo cabe decir del uso estilístico de la lengua inglesa. Una escena posterior se reduce a la pedante precisión formal de un cuestionario:

¿Qué vio Bloom en el fogón?

En el hornillo de la derecha (más pequeño) había un cazo azul esmaltado: en el izquierdo (mayor) una tetera de hierro negro.

¿Qué hizo Bloom ante el fogón?

Puso la sartén en el hornillo izquierdo, llevó la tetera de hierro a la pila y abrió el grifo para dejar correr el agua.

¿Fluyó el agua?

Sí. Desde el embalse de Roundwood, en el condado de Wicklow, con una capacidad cúbica de 2.400 millones de galones, discurriendo a través de un acueducto subterráneo de conductos de filtrado y de tuberías simples y dobles…

El estilo refleja hábilmente la atmósfera de la escena en la que Stephen, borracho, está sentado en la cocina de Bloom que está sobrio. La desarticulación muestra con precisión la diferencia entre ambos. También ayuda al lector (y a Stephen) a centrarse tras la borrachera de la escena precedente. Hacia el final de la novela Stephen (Telémaco) acaba unido a la figura paterna de Bloom (Ulises). Durante la acción precedente de ese día, sus caminos se habían cruzado ocasionalmente, pero el encuentro decisivo tiene lugar cuando se reúnen en Nightown y Bloom lleva a Stephen borracho de vuelta a su casa, situada en el número 7 de Eccles Street. Como es habitual en las obras de Joyce, la dirección es real. Bloom representa aquí el papel del conocido judío de Joyce, Alfred Hunter, quien le cuidó tras una pelea por una chica en Stephen's Green. Pero en *Ulises* la escena se mezcla con otro incidente real: la borrachera de Joyce tras oír el rumor de que Nora le había traicionado. Fue John Byrne quien se lo llevó a casa, y en esa época vivía en el número 7 de Eccles Street.

De manera que el Ulises errante (Bloom) por fin llega a casa y su esposa Molly está arriba, acostada aún. Molly es una cantante profesional y, como esposa de Bloom, también es Penélope, la mujer de Ulises. El nombre de soltera de Molly es Tweedy, nombre que evoca a Penélope, que pasaba el tiempo hilando mientras esperaba el regreso de su marido. Pero Molly no es fiel a su Ulises. Ese día ha traicionado a Bloom haciendo el amor con el lascivo empresario teatral Blazes Boyland. Una vez más vemos cómo Joyce entreteje hechos reales y ficción. En la Dublín de la época se decía que el conocido judío de Joyce, Alfred Hunter, tenía una esposa infiel. Además, en la mente de Joyce, la escena en la que lo llevan al 7 de Eccles Street siempre iría asociada a los rumores sobre Nora y su supuesta traición. Aunque *Ulises* esté lleno de ricas alusiones literarias, florituras estilísticas y otros mecanismos de distanciamiento, está repleto de ecos personales del autor. La obra de Joyce siguió siendo profundamente subjetiva sin dejar de ser formalmente objetiva. Es esta combinación la que dota a la heterogénea obra de Joyce de una intensidad constante.

Estas tramas aparentemente contradictorias se entretejen, la traición de Molly y su papel simbólico como la fiel Penélope. Todo se resuelve en el «monólogo interior» final, el monólogo de la voz de su mente, que fluye mientras yace despierta en la cama, en Eccles Street, con Bloom finalmente dormido a su lado. El libro termina con este largo y fluctuante monólogo sin puntuación. Molly recuerda su infancia en Gibraltar, a Bloom

besándola en Howth Head, las afueras de Dublín, la primera vez que hizo el amor. Del ritmo de su monólogo se deduce que se está masturbando a la vez que revive sus recuerdos y alcanza el clímax con una afirmación final:

> […] Le rodeé con mis brazos atrayéndole hacia mí para que pudiera sentir mis pechos todo perfume sí y su corazón latía a lo loco y sí y dije sí sí quiero Sí.

Se trata de la reunión y reconciliación simbólica de Molly. Deja de ser infiel a Bloom en su mente y en su ser. Penélope vuelve a ser fiel a Ulises tras su retorno.

Cuando se publicó el *Ulises* en París, Joyce se convirtió en la figura más importante de la escena literaria vanguardista. Pero los críticos, incluso los favorables al modernismo, siguieron divididos. Puede que *Ulises* fuera brillante, pero ¿merecía la pena abrirse camino a través de su obra? ¿Acaso era legible? ¿Era realmente necesario ver desfilar tanta obscenidad antes nuestros ojos? *Ulises* parece la obra de un golfo, más que de un genio de la literatura. A la novelista inglesa más importante del momento, Virginia Woolf, estrella literaria del Círculo de Bloomsbury, la obra le pareció repelente y juzgó al autor de forma totalmente errónea. En su opinión, *Ulises* era la obra de «un trabajador autodidacta», que evocaba imágenes de «un adolescente con el estómago revuelto rascándose los granos». Por su parte, el poeta T. S. Eliot, que acababa de publicar su obra maestra modernista, *La tierra baldía,* hizo pública su admiración al proclamar: «¿Cómo puede nadie volver a escribir tras la increíble prodigalidad del último capítulo?». Muchos creyeron apreciar la influencia de Freud en la obra de Joyce, pero él siempre lo negó. El gran adversario de Freud, Jung, fue especialmente mordaz con *Ulises* al afirmar que se leía igual de atrás adelante que de adelante a atrás. Según Jung era un magnífico ejemplo de la forma de expresión de una menta esquizofrénica. Asombrado por la vehemencia de las críticas de Jung, Joyce lo comentó con un amigo quien le dijo con mucha razón: «Solo puede haber una explicación, traduce tu nombre al alemán». (Freud significa alegría en alemán, como Joy[ce] lo es en inglés.)

Lo que se suele decir en estos casos, es que el tiempo dirá cuál de todas estas opiniones contradictorias son correctas. El hecho de que 80 años después *Ulises* siga suscitando opiniones contradictorias, incluso en los círculos literarios, expresa muy bien esa capacidad de excitar y dividir que impregna el libro. En Estados Unidos no se publicó hasta 1934, doce años después de la primera edición, y hubo que esperar dos años más para su publicación en Inglaterra.

Por entonces Joyce se enfrentaba a otro grave problema. A principios de la década de 1930 empezó a ser más que evidente que su hija Lucia no solo era una joven intelectual excéntrica. Le diagnosticaron una enfermedad mental y Joyce consultó con todo un elenco de médicos sin resultado alguno. Al final la envió a la consulta de Jung olvidando los insultos que este había proferido contra él. No hubo mucho que Jung pudiera hacer, pero si comentó a Joyce: «Los dos os hundís en un río, pero mientras tú buceas, ella se ahoga».

Fue Harriet Weaver, la benefactora de Joyce, quien pagó las facturas médicas de Lucia. Joyce le escribió para agradecérselo y juró que nunca dejaría que encerraran a

Lucia en un manicomio. Harriet Weaver se ofreció a cuidar de ella y Lucia viajó a Inglaterra para establecerse allí. Sin embargo, la histeria de Lucia se volvió rápidamente incontrolable y peligrosa y no hubo más remedio que confinarla en una institución mental situada a las afueras de París.

Por si no tuviera suficientes problemas, la vista de Joyce se había deteriorado hasta el punto de que apenas veía. A temporadas se quedaba totalmente ciego. De manera que hubo de someterse a toda una serie de operaciones que también hubo de sufragar la sufrida Harriet Weaver. En la década de 1930 había invertido unas 25.000 libras en Joyce, una suma colosal teniendo en cuenta que el salario de un trabajador especializado no llegaba a las 5 libras por semana. Este dinero no se invirtió solo en pagar las facturas médicas de Joyce y de su hija. Desesperado por su sufrimiento y por su sentimiento de culpa, Joyce empezó a hacer sufrir a todos los que tenía a su alrededor. Siempre había bebido mucho, pero por entonces empezó a darle a la botella de forma más constante, aunque todos los días trabajara un rato. Cuando estaba ciego, dictaba. Pero cuando acababa su jornada de trabajo, abandonaba toda precaución y se sumergía en sus penas. Nora supo que ya había aguantado más de lo que podía soportar y se negó a seguir cuidándolo cada noche, cuando volvía a casa de madrugada dando tumbos. Le había dejado en más de una ocasión, pero los amigos de Joyce habían logrado convencerla de que volviera.

Nora era lo suficientemente fuerte como para cuidar de sí misma, Joyce no, y dependía completamente de ella; además la amaba. En 1931 habían ido a Londres y se habían casado en el registro de Kensington. Joyce sacrificó sus famosos principios porque quería asegurarse de que Nora fuera la heredera legal de los derechos de sus obras. Para Lucia el hecho de que sus padres no estuvieran casados había sido otro factor perturbador, pues saberse ilegítima no había contribuido precisamente a su salud mental.

Aislado del mundo por su incipiente ceguera, su alcoholismo y sus sentimientos de culpa, Joyce siguió trabajando. ¿Cómo podría seguir evolucionando tras los superlativos estilísticos, las sutilezas y los juegos de prestidigitación literaria de *Ulises*? ¿Qué más podía hacer con una lengua cuyas posibilidades había explorado exhaustivamente?

Pronto tuvo clara la respuesta. Había reducido el lenguaje a sus elementos fundamentales y los había recombinado de todas las formas posibles, como si se tratara de átomos y moléculas de la tabla periódica. Al parecer, lo único que le quedaba por hacer era dividir los átomos constituidos por las palabras, liberando la vasta energía de su sentido fonético y de las asociaciones que era capaz de suscitar. En cierto modo fue lo que hizo. Joyce se puso a escribir *Finnegan's Wake.* Es una obra larga e impenetrable, habitualmente considerada la aberración de un genio. Puede que solo hubiera suscitado un interés puramente psicológico de no haber estado en juego el inimitable genio de Joyce. Quizá sea una aberración, pero es la última encarnación literaria de la «voz de la vergüenza», una de las formas que tiene Joyce de referirse a sí mismo (a veces se consideraba el «germen», como hubiera dicho un parodista retorcido). Ya en las primeras líneas se perciben claramente las dificultades que encierra *Finnegan's Wake:*

> Riocorrido, más allá de Eva y Adán; desvío de la costa a los meandros de la bahía, trayéndonos por un

cómodo Vico cíclico de vuelta al Castillo Howth y sus alrededores.

Sir Tristram, *violer d'amores,* había cruzado el corto mar y cerrado el círculo volviendo de Norteamérica por su lado…

¿Qué diablos significa todo esto? Debemos recordar que Joyce estaba prácticamente ciego cuando escribió esta obra. Puede que debamos prestar menos atención al significado superficial y a las asociaciones visuales. Debemos pararnos a escuchar el lenguaje, los destellos y las asociaciones comprimidas en las palabras que utiliza junto a los ecos que suscitan, mucho más fáciles de percibir si nos centramos en el sonido de las palabras. Según Joyce: «Es muy sencillo. Si alguien quiere entender un pasaje lo único que ha de hacer es leerlo en voz alta». No hay que olvidar que estas palabras han de pronunciarse con acento irlandés, más concretamente con acento de Dublín, en ocasiones considerado el más puro de los acentos del inglés (sea lo que fuere que signifique esto). Sin duda permite hacer unas distinciones que no cabe hacer en otras formas de pronunciación. Por ejemplo, es el único acento que permite escuchar tanto la «t» como la «h» de «the».

El libro es un rompecabezas literario. Pero quien esté dispuesto a hacer el esfuerzo hallará humor, poesía y un jugueteo repleto de ingenio. ¿Qué se consigue con el rompecabezas de las líneas iniciales? La primera parte de la frase del inicio hace al libro circular, la segunda lo acaba. Se trata del río Liffey, que recorre Dublín pasando por delante de la iglesia de Adán y Eva, una alusión a uno de los muchos temas tratados por Joyce en el libro: la tentación de Eva, la caída de Adán y la renovación; Dublín se convierte en el jardín del Edén. El río recorre la ciudad desde la Bahía de Dublín a Howth, al norte de esa bahía, donde hay un castillo. Howth Castle y Environs (alrededores) componen las siglas HCE, que corresponden a las iniciales del personaje protagonista H. C. Earwicker, iniciales *[Here Comes Everybody],* que aluden a su carácter universal… ¡Y no es más que el principio de *una* explicación posible de las primeras líneas del libro!

A nivel básico *Finnegan's Wake* es el sueño del cantinero H. C. Earwicker, que dirige un establecimiento en Chapelizod (donde en tiempos trabajara el padre de Joyce). HCE es tanto la ciudad de Dublín como todos los hombres del mundo. El principio femenino complementario es Livia Plurabelle, el río Liffey, que baja desde las montañas y desemboca en la Bahía de Dublín tras atravesar la ciudad. Allí se disuelve en el mar (y se convierte en vapor que se condensa en una nube que descarga en forma de lluvia sobre las montañas completando así un ciclo). Hay otro elemento de circularidad y renovación en *Finnegan's Wake,* que deriva de una balada irlando-norteamericana sobre Tim Finnegan, que amaba el whisky y se mata al caerse de una escalera. Durante el accidentado velatorio, salpican whisky accidentalmente sobre el cuerpo y este resucita.

Finnegan's Wake está lleno de juegos de palabras graciosos y de falsa alegría. Está escrita en más de 40 lenguas, de los retuécanos en europeo al noruego, pasando por el gaélico y la lengua de Borneo. Esto dota al texto de un estrato de significado diferente basado en la resonancia. En literatura estamos acostumbrados a percibir solo un estrato de significado, que puede tener ecos simbólicos e incluso aludir a un nivel simbólico de

significados paralelos. La complejidad de *Finnegan's Wake* es tal, que no solo debemos dejar de lado las nociones habituales de significado, sino asimismo nuestras ideas preconcebidas de cómo se ha de leer. Si queremos entender los significados, los ecos y las alusiones ocultas en la prosa de Joyce, debemos sumergirnos en el texto en tanto que flujo de palabras, palabra a palabra, sin tener en cuenta el significado implícito en cada frase: «Apoyándose en la halagüeña pendiente de su abuela cansina y cotilla, Anna Livia».

Finnegan's Wake se publicó originalmente en episodios con títulos como «Anna Livia Plurabelle» y «Niños por todas partes», todo ello bajo el título común de *Works in progress [Trabajos a medio hacer]*. No reveló el título real hasta que no se publicó la obra completa en 1939. Por entonces ya había condensado los primeros episodios, convirtiéndolos en una compleja superficie de alusiones, juegos de palabras y neologorrea.

Como era de esperar los primeros revisores mostraron su sorpresa. El crítico literario del *Daily Herald* de Londres despachó la obra con una sola frase: «Un estofado de jerga irlandesa por el autor de *Ulises;* una mezcla peculiar de la que brota una belleza sorprendente aquí y allá». Según Oliver St. John Giogarty «es la mayor tomadura de pelo de la literatura» y hasta la mecenas incansable de Joyce, Harriet Weaver, se sintió desilusionada. Pero Joyce se dirigía a una nueva generación, y el escritor irlandés Samuel Beckett afirmó, con mucha razón, que *Finnegan's Wake* de Joyce no trata sobre algo, «es algo en sí mismo». Beckett había dejado Dublín provisionalmente y se había ido a vivir a París por razones muy parecidas a las de Joyce; pronto se hicieron amigos. Como Joyce no veía bien, Beckett había escrito al dictado pasajes enteros de *Finnegan's Wake;* una tarea que requería de mucha empatía y comprensión.

Cuando se publicó *Finnegan's Wake,* en 1939, Joyce tenía mala salud y había pasado de los 57 años. Ese mismo año, Europa se sumió en la Segunda Guerra Mundial, otro motivo de sufrimiento para Joyce, que se quejaba de que nadie tendría tiempo para leer y descubrir lo que había ocultado en *Finnegan's Wake.* Cuando los nazis invadieron Francia en 1940, Nora y él huyeron de vuelta a Zúrich, en la Suiza neutral. Pero la tensión del viaje y encontrarse sin dinero al llegar a este país extranjero fue demasiado para Joyce. Enfermó gravemente de una úlcera y murió en cuestión de semanas, el 13 de enero de 1941.

Epílogo

Nora vio muy mermados sus recursos tras la muerte de Joyce, pero sus amigos le mandaron todo el dinero que pudieron reunir. Nunca leyó la obra de su marido, pero contaba orgullosamente a todo el que quisiera oírla que había estado casada con el mejor escritor del mundo. Empezó a cobrar derechos de autor después de la guerra y su situación mejoró, pero se aburría sin Joyce: «Cuando él estaba siempre había algo que hacer». Como el gobierno irlandés se negó a conceder el permiso para poder enterrar a Joyce en Irlanda (donde sus obras seguían estando prohibidas por obscenas), Nora reaccionó negándose, a su vez, a darles el manuscrito de *Finnegan's Wake,* que acabó vendiendo a la Biblioteca Británica. Murió exactamente diez años después que su esposo, en 1951. En las décadas siguientes, Beckett intentó que se enterraran los restos de Joyce en la ciudad a la que pertenecían. En Dublín se celebra un evento anual en memoria de Leopold Bloom, pero Joyce y Nora siguen exiliados, enterrados uno junto al otro en Suiza.

Cuando se publicó *Ulises* en 1922, pocos la consideraron una obra maestra. Incluso entre quienes la acogieron favorablemente, muchos sostuvieron la opinión de que un libro tan «extraño» no superaría su propia época. Sin embargo, pocos años después, un amplio elenco de escritores empezaron a utilizar en sus obras las innovaciones estilísticas introducidas por Joyce. La mayoría intentaban absorber sus ambiciosas volutas estilísticas experimentales y dotarlas de una forma más aceptable y corriente. De nuevo se tenía la sensación de que una obra tan «ilegible» como *Ulises,* nunca podría gustar, no ya al gran público, ni siquiera a los lectores más formados. Legaría su influencia y sería absorbida, transformando la prosa de quienes venían detrás. El libro mismo iría pasando lentamente a un segundo plano, apreciado solo por los *cognoscenti.*

Nada más lejos de la verdad. El fin del siglo XX trajo consigo las inevitables apuestas sobre «el libro del siglo», y para sorpresa de muchos *Ulises* ocupó muchas cabezas de lista. Aunque no todos los lectores habían sido capaces de abrirse camino a través de esta difícil obra, muchos reconocieron su innegable grandeza. *Ulises* no pretendía ser más que un relato sobre un día de verano en una ciudad provinciana, pero lo aclamaban como la obra más característica de la literatura mundial del siglo XX.

En el caso de las encuestas sobre los mejores relatos cortos, *Los muertos* de Joyce, el último relato de *Los dublineses* suele aparecer regularmente entre los diez mejores, junto a cuentos de maestros como Tolstói, Chéjov y Maupaussant. Muchos tenían la sensación de que *Los muertos* de Joyce era un ejemplo consumado de este difícil género.

Y, ¿qué hay de *Finnegan's Wake*? La última obra de Joyce es la más difícil e impenetrable de todas. No obstante es muy valorada por una audiencia reducida y de alto nivel intelectual. Han sido pocas, pero muy voluntariosas, las mentes que han querido relajarse descifrando las bromas y la idiosincrasia de la laberíntica mente de Joyce. *Finnegan's Wake* es una obra de culto para iniciados. Joyce mismo manifestó que aprehender y comprender su obra llevaría al lector una vida entera de estudio y

dedicación; hay quien ha estado dispuesto a hacerlo.

Lo que no era de esperar es que *Finnegan's Wake* ocupara un lugar en el lenguaje de la ciencia. El físico de partículas, premio nobel norteamericano y multilingüista *amateur,* Murray Gell-Mabb se deleitaba durante horas hojeando *Finnegan's Wake*. Cuando descubrió un nuevo tipo de partícula subatómica realizando sus labores científicas, decidió ponerle nombre teniendo en cuenta el siguiente pasaje:

> —¡Tres quarks para Muster Mark!
> Sin duda su barco no es gran cosa.
> Y aunque lo fuera sería totalmente irrelevante.

Este es el origen del sustantivo *quark,* que designa cierto tipo de partículas subatómicas. Joyce mismo probablemente se hubiera sorprendido de haber logrado la inmortalidad en el ámbito de la física nuclear.

De las obras de James Joyce

• De la sección «Primera infancia» de *Retrato del artista adolescente.* En esta escena vemos a Stephen Dedalus desempeñando a regañadientes su papel en los campos de juego de Clongowes Wood College:

Los amplios campos de juego eran un hervidero de chicos. Todos chillaban y los prefectos les animaban con fuertes gritos. El aire de la tarde era frío y pálido, y tras cada carga y sacudida de los jugadores, el grasiento orbe de cuero volaba como un ave pesada cortando la luz gris. Stephen se mantenía en el extremo de su línea, fuera de la vista del prefecto, fuera del alcance de esos duros pies, y de vez en cuando fingía una carrerita. Comprendía que su cuerpo era pequeño y débil comparado con los de la piña de jugadores, tenía los ojos débiles y llorosos. Rody Kickham no era así; sería capitán de la tercera división: todos los chicos lo decían.

Rody Kickham era un tipo decente, pero Roche el repugnante apestaba. Rody Kickham tenía unas espinilleras en su cuarto y una cesta de provisiones en el refectorio. Roche el repugnante tenía las manos grandes y solía llamar al postre de los viernes el perro-en-la-manta.

• El sacerdote jesuita, padre Arnall, describe las penas del infierno en su sermón durante el retiro al que asiste Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente.*

[…] la fuerza, cualidad y carencia de límites de este fuego no son nada comparadas con su intensidad; una intensidad que es el instrumento escogido por designio divino para castigo del alma y del cuerpo. Es un fuego que procede directamente de la ira de Dios y no obra por sí mismo sino como instrumento de la venganza divina. Así como las aguas del bautismo purifican el alma y el cuerpo al mismo tiempo, así el fuego del castigo tortura el espíritu y la carne a la vez. Cuando todos los sentidos de la carne sufren la tortura, duelen todas las facultades del alma. Los ojos padecen la impenetrable oscuridad; la nariz los pestilentes olores; el oído, los alaridos, bramidos e imprecaciones; el gusto, las materias corrompidas, la carne corrupta de los leprosos, la sofocante inmundicia sin nombre; el tacto, los aguijones y púas candentes junto a las crueles lenguas de fuego. Debido a estos múltiples tormentos de los sentidos, el alma inmortal se ve torturada eternamente en su esencia más íntima por capas y capas de hogueras resplandecientes, prendidas en los abismos por la majestad ofendida de Dios omnipotente y alimentadas con furia creciente por el aliento de la ira divina.

• En esta primera escena de *Ulises,* entramos en la conciencia de Stephen Dedalus y seguimos sus asociaciones mentales cuando llega a la Torre Martello la lechera que está haciendo el reparto matutino. Siguiendo el hilo de los pensamientos de Stephen, Joyce

nos muestra la subestructura homérica en la que se basa *Ulises* e identifica a la lechera con Méntor:

Se fijó en cómo vertía en la medida primero, y en la jarra después, la cremosa leche blanca, no suya. Viejas tetas secas. Volvió a rellenar la medida. Era anciana y arcana, había entrado desde el mundo matutino, tal vez fuera una mensajera. Alababa la sustancia de la leche mientras la vertía. Agazapada junto a una paciente vaca al despuntar el alba, en el frondoso campo, como una bruja en su seta venenosa, dedos rugosos que se mueven ágiles sobre las ubres rebosantes. El ganado, sedoso de rocío, mugía a su alrededor, reconociéndola. Vaca sedosa y pobre anciana, nombres que le dieron antaño. Arpía errante, vil criatura inmortal que sirve a su conquistador y seductor despreocupado, consentidora de ambos, mensajera de la mañana arcana. Para servir o para reprender, no sabría decir: pero desdeñaba pedirle sus favores.

• Escena hacia el final de *Ulises* tras el encuentro entre Stephen Dedalus y Leopold Bloom, este último actuando como buen samaritano con Stephen que está muy borracho.

Antes de nada, Mr. Bloom le quitó la mayoría de las virutas con un cepillo y entregó a Stephen el sombrero y la vara de fresno, animándole al modo ortodoxo samaritano, pues lo necesitaba urgentemente. Su mente (la de Stephen) no estaba exactamente distraída, sino un poco vacilante, y cuando expresó su deseo de beber, Mr. Bloom, viendo la hora que era e incapaz de recordar dónde podía haber una fuente pública de agua del Vartry para sus abluciones o para beber, sugirió, que lo apropiado sería ir al denominado albergue del cochero, a dos pasos del puente Butt. Tal vez allí pudieran conseguir leche con soda o agua mineral para beber. El *quid* era cómo llegar allí.

• Pasaje final de *Ulises* que cubre el fluir de la conciencia de Molly Bloom. Está acostada en la cama y se acerca al clímax y a la reconciliación simbólica con su marido Leopold Bloom haciendo esta última afirmación.

[…] Oh y el mar el mar carmesí a veces como fuego y las gloriosas puestas de sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas aquellas callejuelas extrañas y las casas rosas y azules y amarillas y las rosaledas y los jazmines y los geranios y las chumberas y el Gibraltar de mi niñez cuando yo era una flor de la montaña sí cuando me ponía la rosa en el pelo como hacían las muchachas andaluzas me pondré una roja sí y cómo me besaba junto a la muralla mora y yo pensaba que lo mismo daba él que otro y entonces le pedí con la mirada que me lo pidiera otra vez sí y entonces me preguntó si quería sí decir sí mi flor de la montaña y al principio le estreché entre mis brazos sí y le apreté contra mí para que sintiera mis pechos todo perfume sí y su corazón latía desbocado y sí dije sí quiero Sí.

• Celebrado pasaje de Anna Livia Plurabellle de *Finnegan's Wake,* que empieza con la fuente del río Liffey, el principio femenino que complementa a su marido H. C. Earwicker *(Here Comes Everybody)*.

O
¡Cuéntamelo todo de Anna Livia!
Quiero oírlo todo

sobre Anna Livia. Y bien, ¿conoces a Anna Livia? Sí, por supuesto, todas conocemos a Anna Livia. Cuéntamelo todo. Cuéntamelo ya. Te vas a morir cuando lo oigas. Bien ya sabes que cuando el Cheb llegó a viejo y se secó hizo lo que sabes. Sí, lo sé, sigue. Lavafuera y noteandes por las ramas. Arremángate y afloja la lengua chismosa. ¡Y cuidado con la cabeza —Soo! que me das cuando te agachas. O lo que anduvieran trenzando en su afán por hacer de un tres un dos en el Parque Diabólico.

• Una docenilla de joycismos cortitos:

—La voz de la vergüenza. Jeems Jokes.

—El mar verdemoco. El mar estrujaescroto.

—*Agenbite of inwit*. [Literalmente, el re-morder de la conciencia interior; remordimiento de la conciencia.]

—¡Tres quarks para Muster Mark!

—*When I was Jung and easily Freuded.* [Juego de palabras con Jung (joven en alemán) y Freud (alegría en alemán); algo así como «cuando era joven y me alegraba con facilidad».]

—*World's greatest shopping hour.* [Hora de comprar en inglés en alusión al nombre de Schopenhauer.]

—El diablo suele hablar una lengua llamada bellsybabble.

—Irlanda es una vieja cerda que devora su camada.

—Cuando yo haces té, haces té, decía la anciana madre Grogan. Y cuando yo haces agua, haces agua.

—Rutland blue se ha quedado sin pasión.

—La historia, dijo Stephen, es una pesadilla de la que intento despertar.

—Una cara tan larga como un desayuno tardío.

Cronología de la vida y época de James Joyce

1882	James Joyce nace el 2 de febrero en Rathgar, Dublín, en Irlanda, por entonces parte de las Islas Británicas
1888	Joyce va al prestigioso internado Clongowes Wood College
1893	Asiste al Belvedere College en Dublín
1895	Juicio y encarcelamiento de Oscar Wilde acusado de homosexualidad
1899	Entra en el University College, Dublín
1900	Publicación de un artículo de Joyce sobre Ibsen en la *Fortnightly Review*
1901	Muere la reina Victoria
1902	Joyce viaja a París
1903	Vuelve de París. Muere la madre de Joyce
1904	Joyce conoce a Nora Barnacle, «Bloomsday», 16 de junio, el día que quedó con Nora por primera vez. Joyce escapa con Nora a Pola, en el Adriático, donde enseña inglés en la escuela Berlitz
1905	Traslado a Trieste. Nacimiento de su hijo Giorgio. El hermano de Joyce, Stanislaus, se une a ellos en Trieste
1906	Nacimiento de Samuel Beckett. Muerte de Ibsen
1907	Nace su hija Lucia
1909	Joyce vuelve a Irlanda para inaugurar una cadena de cines en Dublín, Cork y Belfast. El cine Volta de Dublín funciona poco tiempo y quiebra
1914	Publicación de *Retrato del artista adolescente* por entregas en la revista *The Egoist.* Publicación de *Los dublineses.* Estallido de la Primera Guerra Mundial. El Estatuto de Autonomía de Irlanda se aprueba pero no entra en vigor debido a la guerra
1915	Joyce se traslada con su familia a Zúrich en la Suiza neutral
1916	Alzamiento de Pascua en Dublín. Se funda el movimiento dadaísta en Zúrich
1917	La Revolución bolchevique lleva a Lenin y a los comunistas al poder en Rusia
	Fin de la Primera Guerra Mundial. La rebelde irlandesa, Constance Markiewicz elegida

primera mujer miembro del Parlamento británico

1920 Joyce y su familia se establecen en París, donde el autor vivirá hasta el año anterior a su muerte

1922 Shakespeare & Company, de Sylvia Beach, publica *Ulises* en París. *Annus mirabilis* del modernismo con la publicación de *Ulises, La tierra baldía* de T. S. Eliot y el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, junto a *Elegías de Duino* de Rilke. Irlanda obtiene la independencia de Gran Bretaña y se funda el Estado Libre de Irlanda (que no incluye el Úlster, aún parte de Gran Bretaña). Estalla la Guerra Civil irlandesa entre el nuevo gobierno irlandés y los republicanos extremistas

1923 W. B. Yeats gana el Premio Nobel de Literatura

1926 George Bernard Shaw obtiene el Premio Nobel de Literatura

1927 Joyce publica *Poemas manzanas*

1929 El desplome de Wall Street da inicio a la Gran Depresión. Primeras películas habladas. Baird hace las primeras pruebas de televisión. Publicación de *Our Exagmination… Ensayos sobre una Work in Progress* (que acabaría siendo *Finnegan's Wake*)

1931 Joyce y Nora Barnacle se casan en el registro de Kensington de Londres para asegurarse de que Nora recibiría el legado de Joyce

1932 Diagnostican una enfermedad mental a Lucia Joyce

1933 Hitler y los nazis llegan al poder en Alemania

1936 Se publica *Ulises* en Gran Bretaña

1939 Muere W. B. Yeats. Nace Seamus Heaney. Estalla la Segunda Guerra Mundial en Europa. Publicación de *Finnegan's Wake*

1940 En diciembre Joyce vuelve a la Suiza neutral

1941 Joyce muere en Zúrich a los 59 años

Lecturas recomendadas

Anthony Burgess, *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader,* Hamlyn, 1982. Una excelente guía sin-sentido sobre Joyce y sus obras escrita por un colega y admirador. En palabras de Burgess: «No pretendo ser pedante, solo quiero ayudar al lector medio».

Joseph Campbell, *A Skeleton Key to Finnegan's Wake,* Viking, 1986. Un breve intento de descifrar los insondables misterios de *Finnegan's Wake.* «Aparece y desaparece ante nuestra vista, como el canal de un molino, para golpear de nuevo contra la rueda del tiempo que gira. Cuando la oscura corriente desaparece de nuestra vista nos quedamos en la orilla desconcertados, y sin embargo curiosamente refrescados por el paso de estas aguas milagrosas».

Stan Gébler Davies, *James Joyce: A Portrait of the Artist,* Stein and Day, 1975. Una biografía más corta y divertida que se puede leer como una novela. Es más especulativa y menos reticente que la definitiva de Ellman. La vida sexual de Joyce, su gusto por el vino suizo (Fendant de Sion), sus constantes peticiones de dinero, las riñas; todo esto y mucho más entretejido en un relato muy divertido. Gébler cuenta con la ventaja de ser un dublinés.

Richard Ellmann, *James Joyce,* Oxford University Press, 1983 [*James Joyce,* Anagrama, 2002]. Se trata de la biografía definitiva de Joyce, un amoroso trabajo que abarca casi 900 páginas. Cuenta la vida del escritor con gran detalle, cita sus cartas y las de sus contemporáneos; además examina las obras y sus fuentes. Ellmann se sumergió en Joyce, en sus obras y en todo tipo de «joyceana». Quien desee saber en qué lugar de Zúrich empeñó su reloj de oro un amigo de Joyce para darle dinero cuando estaba totalmente arruinado, debe buscar aquí.

Richard Ellmann (ed.), *Selected Letters of James Joyce,* Faber & Faber, 1975. Una buena colección, muy completa, que cubre desde sus primeras cartas a Nora Barnacle hasta la última postal que envió desde Zúrich a su hermano Stanislaus. Joyce era caprichoso y taimado escribiendo cartas, pero rara vez confesaba secretos. Aun así el carácter brillante pero difícil de «la voz de la vergüenza» se trasluce casi en cada línea.

Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses,* Vintage, 1955 [*El Ulises de James Joyce,* Siglo XXI, 1971]. Un exhaustivo estudio de *Ulises* que arroja mucha luz sobre grandes zonas oscuras. Muestra la estructura de la novela, su simbolismo y las muchas referencias a Dublín que contiene.

Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Works in Progress by Samuel Beckett and Others, Faber &Faber, 1972. Esta obra contiene ensayos de diversos

autores y amigos de Joyce, entre ellos de Beckett, del poeta William Carlos Williams y de Robert McAlmon. El «Work in Progress» del título se convertiría en *Finnegan's Wake,* y los ensayos estaban pensados para preparar la edición de esta obra tan difícil, que se empezaba a publicar por entregas en la revista *Transition.* Para quienes sienten que *Finnegan's Wake* es demasiado también contiene «Dos cartas de protesta», una de ellas es una entretenida parodia de Vladimir Dixon, dirigida a «Germs Choice».

Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930,* Farrar, Straus y Giroux, 2004. Esta obra del gran crítico literario estadounidense del siglo XX, sitúa la obra de Joyce en el contexto del modernismo, de Rimbaud a T. S. Eliot, pasando por Gertrud Stein y Paul Valéry.

HEMINGWAY
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Hemingway

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

La imagen de Hemingway como tipo duro no goza de gran estima en la cultura actual, pero su prosa resulta tan fresca hoy como cuando le convirtió en un revolucionario del estilo a principios del siglo XX. Junto a Fitzgerald y Faulkner parece encarnar algo esencialmente norteamericano: contribuyó a crear una literatura típicamente estadounidense que alcanzó la madurez de golpe. Puede que Norteamérica deba volver a incorporar a su psique la idea de Hemingway de la «gracia bajo presión», la capacidad de enfrentarse al destino con heroica fortaleza.

En *Hemingway en 90 minutos* Paul Strathern nos ofrece un relato tan conciso como experto sobre la vida y obra de Ernest Hemingway, explicando su influencia sobre la literatura y la lucha de la humanidad por entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Hemingway in 90 minutes

© Paul Strathern, 2005

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2017
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

Introducción

A los 18 años Hemingway conducía una ambulancia de la Cruz Roja en el norte de Italia durante la Primera Guerra Mundial. En el verano de 1918 los austriacos lanzaron un ataque para intentar cruzar el río Piave, al norte de Venecia, y los italianos plantaron piezas de artillería pesada en la orilla occidental del río. La Cruz Roja pidió voluntarios para llevar las cantinas de los pueblos cercanos a los frentes. Hemingway se presentó enseguida y lo destinaron al pueblo de Fossalta, que se encontraba bajo asedio y cerca del río.

La noche del 8 de julio hacía calor y no lucía la luna. Ocultándose en la oscuridad, Hemingway cogió su bicicleta y se dispuso a entregar paquetes de cigarrillos, chocolatinas y la última remesa de postales enviadas por las familias a los hombres de las trincheras. Aparcó su bicicleta tras el muro del puesto de mando, se ajustó bien el casco, se agachó y empezó a correr hacia las trincheras por campo abierto. No era la primera vez que Hemingway realizaba entregas en el frente y los italianos se alegraron de verle; su italiano con acento *yankee* les hacía reír.

Justo después de la medianoche, los austriacos dispararon un proyectil de mortero cargado de metralla hacia las trincheras italianas. Hemingway y los italianos se tensaron al escuchar el delatador sonido del disparo, seguido por el ominoso y repetitivo ruido del proyectil, que recorría el cielo nocturno sobre tierra de nadie dibujando un largo arco y luego descendiendo. El proyectil estalló al impactar. En palabras de Hemingway:

> […] Hubo un fogonazo, como cuando se abre la puerta de un alto horno, y un rugido que empezó siendo blanco y se hizo rojo mientras avanzaba, avanzaba en ráfagas de viento […] El suelo se abrió y ante mi cabeza había un leño astillado. Oí llorar a alguien cuando recibí una sacudida en la cabeza; creí que alguien gritaba.

Cuando recobró la consciencia, Hemingway se arrastró hacia uno de los italianos malheridos. Logró ponerse en pie, aunque tenía metralla en ambas piernas, y echarse al herido sobre los hombros al modo de los bomberos. Luego, quiso arrastrarle los últimos 100 metros que quedaban hasta el puesto de mando. Pero cuando había recorrido la mitad del trayecto se encontró en medio de una ráfaga de metralleta que hirió su rodilla y pie derechos:

> Cuando entró la bala de metralleta fue como si una bola de nieve helada me hiciera un corte en la pierna. En todo caso me tumbó, pero me levanté de nuevo y llevé a mi herido al refugio. Al llegar me desmayé.

No recordaba nada de lo ocurrido entre el momento en el que resultó herido por las metralletas y su desvanecimiento al final de su asombroso periplo. Creía haber actuado por puro instinto. Los italianos del puesto de mando estaban convencidos de que iba a morir. Como tenía el uniforme rasgado y empapado en la sangre del hombre al que había ayudado, creyeron que había recibido un balazo en el pecho. Al final le tumbaron en una camilla y lo dejaron en un cobertizo sin tejado junto a otros soldados italianos heridos o

agonizantes. Veía a lo alto, en el cielo nocturno, la débil luz de las estrellas y los fuegos artificiales de los morteros explotando. Empezó a rezar convencido de que había llegado su hora.

Poco después concedieron a Hemingway la Medalla de Plata al Valor Militar, una condecoración italiana otorgada a quien

> dio vivas muestras de valor y capacidad de sacrificio. Gravemente herido por numerosos pedazos de metralla procedentes de un mortero enemigo, con admirable espíritu fraternal, y antes de ponerse él mismo a salvo, prestó su generosa ayuda a los soldados italianos que habían recibido heridas más graves que la suya en la misma explosión. No permitió que lo trasladaran a otro sitio hasta comprobar que sus compañeros habían sido evacuados.

Existen serias dudas sobre la segunda parte de la hazaña de Hemingway. Con metralla en ambas piernas, ¿cómo hubiera podido llevar a un soldado italiano herido esos 100 metros, sobre todo tras recibir una ráfaga de metralleta? Sin embargo, le concedieron esta distinción por su «generosa ayuda» y su valor altruista basándose, presumiblemente, en el testimonio de algún oficial presente.

También se ha sugerido que Hemingway no recibió ninguna ráfaga de metralleta y que esta parte de la historia es mero ornato. Por otro lado puede que sí hubiera disparos, y que el traspié que diera al notarlo moviera la metralla en su pierna, dando lugar a la sensación de que tenía «una bola de nieve helada» en la rodilla derecha. Nunca lo sabremos con certeza. Sin embargo las pruebas y el carácter del que hizo gala después indican que Hemingway era muy capaz de actos de valor de este tipo. Desafortunadamente también era un gran mentiroso. Nunca le bastaba con un solo acto de valor, siempre tenía que hacer más y mejores cosas que los demás. No resulta sorprendente que la gente empezara a no creer *nada* de lo que decía.

Poco después de llegar al hospital de Milán Hemingway escribió a casa «para que lo sepáis por mí y no por los periódicos». Menciona expresamente una radiografía que muestra una bala en su rodilla e incluye suficientes detalles médicos como para hacernos pensar que era verdad lo que contaba. Pero hace otras afirmaciones que resultan menos creíbles, como su innecesario anuncio de que «soy el primer norteamericano herido en Italia». (No era verdad y él lo sabía.) En una segunda carta habla de las «227 heridas de metralla que tengo» (de nuevo una exactitud innecesaria). Le embarga una jovial bravuconería y cuenta a su gente:

> El cirujano italiano ha hecho un gran trabajo con la articulación de mi rodilla y con mi pie derechos. Me ha dado 28 puntos y asegura que volveré a caminar como siempre.

Lo que no menciona son actos de un tipo bastante menos heroico. Tomaba brandy hasta caer inconsciente para enfrentarse a los terrores nocturnos que le provocaba la idea de que tuvieran que amputarle la pierna. En algún momento estuvo en una sala de hombres con graves heridas en los genitales, lo que sugiere que tal vez él también tuviera este tipo de heridas y estuviera preocupado por el efecto que podrían tener sobre su virilidad.

Cuando salió del hospital estaba decidido a dejar atrás todas sus preocupaciones. Tenía un uniforme de repuesto, de buena hechura, estilo oficial británico, confeccionado por un sastre milanés de moda, pero se negó a aparecer en público hasta que le cosieron sus galones y su condecoración. Aunque andaba con muletas, temía que pensaran que fingía estar enfermo. En una foto de estudio tomada en esa época luce un uniforme completo de Estados Unidos con sus insignias militares (a las que no tenía derecho) y no hay ni rastro de la insignia de la Cruz Roja.

En diciembre de 1918 pudo ir con un bastón al club de oficiales de Milán. (Como miembro de la Cruz Roja se le suponía el grado de teniente.) Allí se enteró del armisticio firmado por Austria e Italia y lo celebró con un mayor británico llamado Dorman-Smith, quien llevaba en la guerra desde 1914 y había obtenido varias medallas al valor. Evidentemente Hemingway no podía competir con tantas medallas, y Dorman-Smith se fue pensando que el joven de aspecto inocente de la Cruz Roja había resultado gravemente herido al mando de las tropas de asalto de Arditi que lanzaron un ataque sobre el monte Grappa.

Menos de dos meses después Hemingway cruzó el Atlántico con destino a Nueva York a bordo del *SS Guiseppe Verdi.* Por entonces ya era un héroe completo, con brillantes botas militares hasta la rodilla, un capote militar italiano de buen corte con cierre de plata y un elegante bastón para ayudarlo con su cojera. Al otro lado del oceáno, el reportero local del *New York Star* encontró rápidamente al elegante héroe y le pidió una entrevista. Estados Unidos necesitaba héroes, y el reportero del *Star,* muy agradecido, nunca contrastó unas afirmaciones, que tal vez le fueran sugeridas por Hemingway mismo. En su artículo leemos que el cuerpo de Hemingway tenía «más cicatrices que el de cualquier otro hombre, de uniforme o sin él, que hubiera desafiado a la metralla de las Potencias Centrales».

Hemingway había sido un héroe modesto, pero eso no bastaba ni para el público norteamericano ni para sí mismo. La llegada del héroe cojo, con su condecoración y su capote militar negro, causó sensación en Oak Park, un suburbio de Chicago. Le invitaron a hablar en el instituto de enseñanza superior que había dejado dos años antes, donde se dirigió a una sala abarrotada. Contó cómo, tras ser herido en Fossalta, se había presentado voluntario para servir como oficial en el cuerpo de elite italiano Arditti y participado en acciones en las montañas. Después le hicieron una entrevista para la revista del instituto. Respondiendo al admirado entrevistador, le explicó que había luchado con los Arditti en tres grandes batallas: en el frente del Piave, en el monte Grappa y en Vitorio Veneto. De esta colaboración entre el reportero entregado y el voluntario no combatiente de la Cruz Roja, surgió un mito de proporciones heroicas que por fin empezaba a cobrar vida propia.

Hemingway nunca desmintió el mito, al menos en público, aunque a solas era más ambivalente. El hombre que acabaría convirtiéndose en un gran escritor tenía sus reservas al principio, pues quería describir claramente sus hazañas, sin exageraciones, y no le importaba aludir a verdades dolorosas. Decidió hacer impotente al héroe autobiográfico de su primera novela seria, *Fiesta;* puede que él lo fuera como resultado

de las heridas de metralla recibidas. El protagonista de su siguiente novela, *Adiós a las armas,* en la que narra sus experiencias como voluntario de la Cruz Roja en el frente en el norte de Italia, vive una modesta versión del incidente en que resultó herido el escritor y por el que recibió una medalla. Pero nadie pareció darse cuenta. Por entonces el mito de Hemingway ya había empezado a oscurecer la lúcida honestidad del escritor.

Vida y obra de Hemingway

Ernest Hemingway nació en Oak Park, un próspero suburbio de Chicago, el 21 de julio de 1899. Su padre, Ed Hemingway, era un hombre alto y ancho de hombros, con una espesa barba negra, a quien le encantaba cazar. Era médico de profesión, pero hizo mucho dinero en el *boom* inmobiliario de Chicago, lo que le permitió comprar una finca en los remotos bosques de Michigan donde podía cazar a discreción.

Cuando Hemingway apenas contaba siete semanas de vida, se lo llevaron a la casa de vacaciones situada en lo más profundo del bosque. El viaje suponía cubrir en un vapor unos 400 kilómetros por el lago Michigan, luego un viaje en tren por el bosque y un recorrido final en barca, cruzando el lago. A lo largo de su infancia su padre le enseñó cómo sobrevivir en el bosque; aprendió a pescar, a cortar leña con un hacha, a cazar ciervos y a matar gamos. Las reglas del mundo salvaje eran estrictas. No había que matar por matar, sino solo para comer. El joven Ernest aprendió esta lección cuando tuvo que comerse la carne dura y maloliente de un puercoespín que había matado por placer.

La madre de Ernest, Grace Hemingway, iba a ser cantante de ópera, pero su vista lo impidió. Cuando debutó en el Madison Square Garden la cegaron las candilejas, provocándole un terrible dolor de cabeza que la impidió actuar. Volvió a Chicago, se convirtió en profesora de música y luego se casó con Ed. Siguió enseñando música durante su matrimonio mientras Ed se encargaba de cocinar para todos.

Retrospectivamente, es evidente que Ernest hubiera disfrutado (y se hubiera beneficiado de) la presencia de un hermano menor, pero este no nacería hasta que ya fue demasiado tarde, cuando Ernest era prácticamente un adulto. De manera que pasó sus primeros años rodeado de hermanas, circunstancia en la que normalmente se dispara el ego masculino. El niño se convirtió en el centro de atención de las mujeres en general y de sus hermanas en particular, que lo adoraban, lo vestían y cuidaban. La madre de Ernest hizo lo que pudo por impedir esta deriva y el joven siempre le guardó rencor por ello: consideraba a su madre una entrometida manipuladora. Cuando tenía unos 20 años comentaba a sus amigos que «odiaba» a su madre y la llamaba «esa bruja». En realidad, en su primera infancia parece haber estado muy unido a ella. Pero tenía la costumbre de vestir al bebé de niña, por ejemplo, con efectos predecibles sobre sus compañeros de juego. El resultado fue que Ernest, de adulto, sintió la necesidad de reafirmar su virilidad desde época muy temprana, desarrollando en el proceso un carácter pendenciero.

Otro de los hábitos que Ernest adquirió en su más tierna infancia fue el de mentir. En principio fue una reacción natural ante las reglas de conducta por observar en territorio virgen, siempre estrictísimas, fijadas por su padre. Había que aprenderlo todo de la forma correcta (que siempre era dura y concienzuda), y además poner en práctica adecuadamente lo aprendido. Al joven Ernest le gustaba destacar, pero la mayor parte del tiempo se sentía acosado. Empezó a contar a sus hermanas hazañas imaginarias cuando volvía a casa tras las expediciones con su padre. A los cuatro años alardeó ante su abuelo de haber parado, con sus propias manos, a un caballo desbocado. Su padre, un

astuto hombre de negocios, calculaba que la imaginación del niño le haría famoso o daría con sus huesos en la cárcel.

En el colegio Ernest demostró rápidamente sus habilidades deportivas. Era grande y fuerte y enseguida pasó a formar parte de los equipos de natación, atletismo y boxeo. También le admitieron en el equipo de fútbol americano, pero no destacaba especialmente en ese deporte pese a su gran fuerza física. A Hemingway no le iban los juegos de equipo, a menos, por supuesto, que él dirigiera el partido. Sin duda era inteligente, pero mostró escaso interés por las disciplinas académicas: prefirió adoptar una postura antiintelectualista. Aun así hizo grandes progresos en lengua inglesa, escribiendo artículos para el periódico del colegio y demostrando que era capaz de describir la acción física con increíble precisión. Era famoso por la atención que prestaba al detalle: una habilidad que aprendió de su padre y en la vida de acción que tanto amaba. Esta forma de expresión era un don que podía pulir a su manera y le permitía comunicar lo que realmente sentía.

Todo parecía muy saludable y normal, pero lo cierto es que Ernest tuvo problemas psicológicos desde muy pequeño. La familia no era exactamente lo que parecía. Ed Hemingway, el hombre duro, padecía ataques depresivos cada vez más frecuentes, mientras la sentimental Grace Hemingway desarrollaba sentimientos inapropiados hacia algunas de sus alumnas más hermosas. De vez en cuando cogía a un par de sus hijos y pasaban el fin de semana en casa de alguna discípula, un hábito que desató rumores de supuesto lesbianismo. Ernest amaba y odiaba a su madre, lo que, a su vez, le provocaba sentimientos ambivalentes hacia un padre a quien al principio admiraba como a un héroe, sentimiento que más tarde compensó con su rebeldía natural. Pero las depresiones de Ed le hicieron someterse más y más a la voluntad de Grace. Ernest contemplaba horrorizado como su héroe se convertía en un hombre derrotado. A los 17 años aún se sentía muy unido a sus padres, pero aunque los amaba no podía evitar despreciarlos profundamente. Esta corriente de fondo de emociones encontradas muestra que bajo la capa externa de chico duro se estaba desarrollando un carácter complejo y contradictorio. Las manías normales de un adolescente como mentir, exagerar y fabricar leyendas en torno a uno mismo, adoptaron en Ernest una forma patológica impidiendo que superara estos rasgos infantiles.

Sin embargo, el joven Ernest era lo suficientemente mayor como para dotar de coherencia a las mentiras de las que se jactaba (o al menos para defenderlas). Sus compañeros aprendieron a no ponerlas en duda: Ernest parecía tener una necesidad antinaturalmente intensa de creer en ellas. Se fueron convirtiendo en una especie de caparazón bajo el que latía una enorme sensibilidad, que evolucionaba con él al margen de su voluntad. El chico duro fue perdiendo su mirada inocente.

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial en Europa, el presidente Woodrow Wilson afirmó que estaba decidido a mantener a Estados Unidos al margen de la contienda y a defender una política de «paz a cualquier precio». Pero muchos jóvenes norteamericanos querían implicarse en el conflicto. Algunos, como el joven escritor en ciernes, William Faulkner, viajaron hasta el norte de Canadá para enrolarse en las

fuerzas aéreas británicas. Otros se ofrecieron voluntarios para ayudar como conductores de ambulancias sin enrolarse en el ejército. A Hemingway la guerra le interesó poco en principio, no tenía nada que ver con el suburbio de Oak Park. Cuando Estados Unidos entró en la guerra, en abril de 1917, el interés de Hemingway era el de un patriota más.

Ese año, Ernest se graduó en el instituto a los 17 años y no tenía la más mínima intención de hacerse médico como quería su padre. Obtuvo un empleo de periodista en el *Kansas City Star,* por entonces uno de los periódicos punteros del país. Kansas City era una ciudad improvisada pero funcional, una de las nuevas y prósperas ciudades del Medio Oeste, tan famosa por su jazz como por sus prostitutas. (La calle principal del «barrio rojo» era conocida como «Avenida Woodrow Wilson, porque allí podías "cobrar una pieza a cualquier precio"»). Sin embargo, la ciudad aún conservaba la inocencia de los pioneros. En ella se defendían los valores de esa Norteamérica llena de energía y optimismo, donde se creía que un hombre podía lograr lo que quisiera siempre que estuviera totalmente decidido a conseguirlo y trabajara duro. Lo único capaz de impedírselo eran sus propios defectos de carácter. Hemingway encajaba muy bien en esa atmósfera, y sus editores empezaron rápidamente a moldear su estilo. Los artículos debían ser breves, claros y directos: él entendió el mensaje inmediatamente. Solo tenían una queja del nuevo y entusiasta reportero: cuando le enviaban a cubrir una noticia tenía cierta tendencia a dedicarse a lo que consideraba una historia mejor. Si lo mandaban a cubrir una noticia en un hospital, bien podía ocurrir que acabara montado en una ambulancia camino a un accidente espectacular. Según un colega suyo: «Siempre quería estar donde había acción».

Los salones de baile de Kansas City estaban llenos de trabajadores del campo en busca de juerga, pero cada vez había más soldados que partían a la guerra, lo que daba lugar a frecuentes peleas. Hemingway decidió enseguida que quería ir a la guerra. Intentó enrolarse, pero lo rechazaron porque tenía mala vista, un defecto heredado de su madre. Resulta muy característico que afirmara que sus problemas de visión se debían a una pelea de boxeo en la que un adversario que «jugaba sucio» le había puesto el ojo morado. A finales de 1917 conoció a alguien que le dijo que la Cruz Roja aceptaba voluntarios. Hemingway se ofreció, lo aceptaron y, tras un breve periodo de entrenamiento, cruzó el Atlántico. Acabó en el norte de Italia conduciendo una ambulancia y se ofreció voluntario para realizar tareas en el frente. Tres semanas después resultó gravemente herido cuando un proyectil de mortero cayó cerca de la trinchera en la que se encontraba; lo trasladaron en barco hasta el hospital de la Cruz Roja en Milán.

El recién creado Ospedale Croce Rossa Americana contaba con 18 enfermeras y solo 4 pacientes. Seguramente fue inevitable que el héroe herido de 18 años se enamorara de una de las enfermeras del turno de noche. Se trataba de Agnes von Kurowsky, una voluntaria alta y morena que se había criado en Washington D. C. La atracción fue mutua, pero reaccionaron de forma diferente. Hemingway era sexualmente inexperto, aunque alardeara de lo contrario ante sus compañeros de colegio y los jóvenes reporteros de Kansas City. Se enamoró con toda la fuerza de un amor adolescente. Agnes, en

cambio, tenía casi 30 años y se mostraba cauta ante la posibilidad de establecer una relación íntima que no iba a durar. Se besaron, pero ella no permitió que las cosas fueran más allá, y le dijo que debía mostrarse «profesional» en su trabajo. Cuando Hemingway se recuperó lo suficiente como para salir del hospital, vestido con su reluciente uniforme, organizaron una fiesta con otras enfermeras y unos soldados norteamericanos amigos suyos. Fueron a unas carreras en San Sciro y Hemingway lo recordaría como un día idílico. Cada detalle de la excursión de ese día de otoño quedó grabado en su memoria con increíble claridad. Cuando trasladaron a Agnes a Florencia, a unos 265 kilómetros hacia el sur, se escribían todos los días.

Aunque a Hemingway le gustaba hacerse el héroe en público, en privado pensaba de otra forma. Puede que sintiera la necesidad de engañar a los demás, pero no estaba por la labor de engañarse a sí mismo. Antes de caer herido había conocido en el frente a un soldado italiano de 50 años, con el pelo cano, a quien había dicho en su italiano de pacotilla: «Eres *troppo vechio* para esta guerra, *papa*». Pero el otro había contestado con toda seriedad: «Puedo morir igual que cualquier otro». A Hemingway le conmovió esta respuesta, que cobró un nuevo significado tras sus propios coqueteos con la muerte. Cuando más tarde coincidió con el mayor Dorman-Smith en el Club de Oficiales de Milán, le sorprendió la lacónica modestia del británico en relación con su valor. Hemingway se dio cuenta de que un auténtico héroe se comportaría exactamente así: con gracia reticente, quitando hierro al asunto. De manera que empezó a adoptar esa actitud en público, al menos al principio, hasta que se confiaba relatando su historia. Pero Dorman-Smith le inspiró a un nivel mucho más profundo con su actitud ante la muerte, que el oficial británico ilustraba citando a Shakespeare: «Nada temo; un hombre solo puede morir una vez; debemos a Dios una muerte». Así se enfrentaba un héroe a la muerte. Dorman-Smith, al igual que el soldado italiano de 50 años, no hacía caso omiso de la muerte, se enfrentaba a ella. Los alardes públicos de Hemingway eran los de un joven que se estaba formando sus propias ideas sobre el heroísmo. La idea de la muerte se convirtió para él en una especie de talismán innegablemente morboso, aunque por entonces no tuviera ni idea de que se debía en gran medida a su genética. (Como veremos, hubo suicidios en tres generaciones de la familia Hemingway.)

Cuando terminó la guerra tuvo que volver a casa. Agnes y él prometieron escribirse. En Oak Park olvidaron pronto la llegada del héroe público con su flamante capote italiano. Nada le atraía y pasaba el tiempo dando vueltas por la casa, sin intención alguna de hacer algo tan poco heroico como aceptar un empleo. Las cartas de Agnes se hicieron menos frecuentes, hasta que le comunicó que se había enamorado de un oficial italiano en Nápoles. Hemingway describiría más tarde cómo «cauterizó» sus sentimientos hacia ella embarcándose en «una orgía de alcohol y otras mujeres». La verdad fue mucho más vulgar, aunque sin duda igual de dolorosa. Se metió en la cama con un agudo ataque de hipocondría y luego envió una carta iracunda a una enfermera compañera de Agnes en Italia. En ella expresaba su esperanza de que cuando Agnes volviera a Nueva York y bajara del barco, se cayera de frente y perdiera todos los dientes delanteros. Le llevó algún tiempo, pero poco a poco el dolor fue cediendo y pudo recuperar su imagen

pública y su orgullo. Sus sentimientos privados eran otra cosa. Los recuerdos permanecían en su memoria sin perder un ápice de frescura, inmaculados, intocados por la acritud. Ocho años después Agnes reaparecería en forma de uno de sus personajes femeninos más sentidos.

Cuando empezó a haber fricciones, la familia de Ernest le invitó a marcharse de casa. Decidió probar suerte al otro lado de la frontera, en Toronto, donde sus credenciales como exreportero del *Kansas City Star* bastaron para conseguirle un puesto de articulista en el semanario *Toronto Star*. Empezó a escribir cuentos en su tiempo libre. Aunque sus padres no lo supieran, no se había limitado a dar vueltas por la casa, en realidad había empezado a escribir. Al principio intentó relatar algunas de sus experiencias de guerra; luego pasó a contar anécdotas de su época como reportero en Kansas City; por último se divirtió poniendo por escrito relatos sobre sus partidas de caza y pesca por Michigan. Envió sus relatos a algunas revistas, pero ninguna los aceptó.

Al final se fue a Chicago donde alquiló una habitación barata. Seguía escribiendo ocasionalmente para el *Toronto Star* y pudo complementar sus ingresos trabajando como *sparring* profesional en algunos gimnasios de boxeo. Para un chico de clase media era una forma dura, osada y peligrosa de ganarse unos dólares. No duró mucho, pero esa época ocupó su lugar en la mitología de Hemingway como los años en los que se abrió camino entre los jóvenes bohemios de Chicago.

Le gustaba que le llamaran «Hem» y pronto se convirtió en una pieza importante de las fiestas que organizaban jóvenes artistas y escritores sin dinero. En una de ellas conoció a Elizabeth Hadley Richardson, que acababa de llegar a Chicago procedente de San Luis y se recuperaba de la deprimente tarea de haber asistido a su madre moribunda. Hadley era atractiva, había heredado una pequeña pensión y tenía ocho años más que Hemingway. Al igual que en el caso de Agnes, parece que la diferencia de edad fue decisiva para él y se enamoró enseguida. Ella estaba encantada con las atenciones de este personaje exuberante que parecía tener su edad, un malentendido que él nunca aclaró. Hadley había llevado una vida muy tranquila y reaccionó ante los relatos de Hemingway sobre su heroísmo en tiempos de guerra con franca admiración. Él le aseguró que había que estar en Europa porque era donde sabían vivir la vida. Fue un corto romance, se prometieron rápidamente; pensaban casarse e irse a vivir a Italia. Hemingway no tenía dinero, pero como en Europa el nivel de vida era más bajo, podrían vivir los dos con la pensión de Hadley.

Sherwood Anderson fue otra de las personas que influyó en la vida de Hemingway por aquellos años. Acababa de regresar de París y a sus 44 años ya era un escritor consagrado que acababa de publicar su mejor obra: *Winesburg. Ohio*. Constaba de 23 relatos con una conexión temática, en los que describía «las vidas de tranquila desesperación» que llevaban los habitantes de todas las clases sociales en una pequeña ciudad del medio oeste. Lo mejor era la capacidad de la que hacía gala Anderson para mostrar que la vida de gente aparentemente sencilla y ordinaria podía ser tan rica y sutil como la de los ciudadanos más privilegiados y sofisticados.

Anderson se convirtió en el mentor de Hemingway; le aconsejaba qué libros leer para

compensar su falta de formación universitaria. También aprendió mucho del estilo de Anderson, utilizando su combinación de lenguaje cotidiano y descripciones austeras, sin ornato. Cuando Hemingway contó a Anderson que pensaba irse a vivir a Italia tras su matrimonio, este le aconsejó que se fuera a París. Era la capital artística del mundo, el lugar apropiado para un joven escritor. Además podría estar al tanto de las últimas novedades literarias y confraternizar con la siguiente generación de escritores.

Hemingway y Hadley se casaron en marzo de 1921 y emprendieron viaje por mar a París, bien provistos de algunas cartas de recomendación de Sherwood Anderson dirigidas a varias figuras de renombre. Entre ellas Gertrude Stein, la principal escritora vanguardista norteamericana en París y Sylvia Beach, también norteamericana, propietaria de la famosa librería y lugar de reunión, Shakespeare and Company, y editora de las obras de James Joyce y del poeta y agente literario Ezra Pound.

Años después, Hemingway teñiría de romanticismo sus primeros años en París con Hadley, hablando de «cómo era París en aquellos días, cuando éramos muy pobres y muy felices». Era una verdad a medias, como siempre en el caso de Hemingway. Hadley y él eran felices, pero no eran en absoluto pobres, sobre todo en comparación con algunos de los escritores exiliados que luchaban por llegar a fin de mes en el Barrio Latino. Sin embargo Hemingway estaba decidido a ser diferente, como siempre: no sería un norteamericano en París más. Insistió en ahorrar e irse a vivir con Hadley a un pequeño apartamento barato, de dos habitaciones, situado en un barrio obrero. La única calefacción del lugar era una pequeña estufa de carbón y Hemingway tenía que subir a hombros los sacos de carbón hasta el cuarto piso. Afirmó después que «pasar hambre fue una buena disciplina» y explicaba por qué:

> En París se pasa más hambre cuando no tienes qué comer, porque hay muchas pastelerías que exhiben en sus escaparates cosas riquísimas. Además la gente las come mientras pasea, de manera que te llega el olor y ves la comida […] Siempre te queda la opción de entrar en el Musée du Luxembourg y contemplar las pinturas, que se ven con mayor claridad, más nítidas y hermosas con el estómago vacío y muerto de hambre.

Uno se sorprende cuando comprueba en las fotos de esos años, que Hemingway había ganado peso.

Su «pobreza» era, en todo caso, innecesaria. Hadley tenía ahorros y unos ingresos de 3.000 dólares al año, a lo que había que sumar los 1.500 dólares anuales que percibía Hemingway por enviar regularmente noticias sobre Europa al *Toronto Star*. En esa época una familia francesa de clase obrera vivía con el equivalente a unos 1.200 dólares al año. Pero Hemingway quería parecer pobre y utilizar el dinero ahorrado para viajar por Europa. Ganaba dinero dando clases de boxeo a otros norteamericanos. Como Hemingway siempre quería ganar en el *ring,* en estas «lecciones» sus oponentes solían acabar con un ojo morado o sangrando por la nariz. El único que se libró fue el poco atlético Ezra Pound, y fue por una buena razón.

Pound era un hombre difícil, que tenía sus propios problemas para no perder la cordura, y a Hemingway le desagradó instintivamente su extravagante pretenciosidad. Un día Pound invitó a Hemingway a tomar el té en su pequeño apartamento, y a este le

llamaron la atención los cachivaches orientales que decoraban la casa. Cuando Hemingway volvió a la suya, en absoluto pretenciosa, se sentó y escribió una pieza malintencionada y satírica inspirada en este autor. Para su sorpresa, ninguna de las pequeñas revistas de París quiso aceptarla y pronto supo por qué. Este escritor era una persona muy generosa: cuando descubría que alguien tenía auténtico talento, hacía todo lo posible por ayudarlo y promocionar sus obras. También daba muy buenos consejos literarios. Convenció al conocido poeta irlandés W. B. Yeats de que cambiara completamente su estilo (hoy se considera uno de los puntos de inflexión en la poesía de Yeats) y había descubierto a T. S. Eliot y a James Joyce; Pound era alguien que había que tener en cuenta. Hemingway rompió su sátira y decidió ir con cuidado en las clases de boxeo que le daba. Incluso le pidió que echara un vistazo a algunos de sus cuentos y poemas. Las agudas críticas estilísticas de Pound le llegaron al corazón y Hemingway empezó a escribir poemas en verso libre, al estilo «rico en imágenes» de Pound. La formidable Gertrude Stein también ejerció su influencia sobre Hemingway. Su estilo monótono y repetitivo, casi «cubista», había dotado al lenguaje de una nueva simplicidad: «Una rosa es una rosa, es una rosa, es una rosa».

A pesar de su aparente «pobreza», Hemingway y Hadley solían tomarse vacaciones a menudo. Hicieron un viaje a Italia que no completaron, pues Hemingway fue incapaz de revivir sus hazañas de tiempos de guerra; todo había cambiado. También descubrió España, donde se enamoró rápidamente del arte del toreo: violencia y muerte en un escenario formal y atemporal. Hemingway siguió reflexionando sobre la interacción entre nobleza y muerte. Puede que otros intentaran formular sus conclusiones filosóficamente, pero Hemingway prefería pensar a nivel más visceral. Lo importante para el héroe no era, en su opinión, la fuerza de su intelecto, sino su respuesta emocional. Un hombre que no tenía estómago, que no lograba conectar con la nobleza indefinible del ser, caería presa de defectos como la cobardía.

Los artículos que mandaba al *Toronto Star* le hacían viajar frecuentemente (con todos los gastos pagados) por Europa, de Estambul a Lausana y Roma. Conoció al joven líder fascista Mussolini, «el mayor farol de Europa». Su artículo sobre Mussolini es un excelente correctivo para quienes creen que Hemingway carece de un auténtico sentido del humor y es incapaz de agudo ingenio:

> Háganse con una buena foto del *signor* Mussolini y estúdienla. Apreciarán cierta debilidad en su boca que le obliga a fruncir el ceño, esa forma de fruncir el ceño de Mussolini que imita todo fascista de 19 años en Italia […] miren luego su camisa negra y sus polainas blancas. Hay algo que no encaja, ni siquiera desde el punto de vista histriónico, en un hombre que lleva polainas blancas y camisa negra.

El juicio literario y periodístico de Hemingway, que solo contaba 23 años, era excepcionalmente sagaz y se basaba en buena información. Pero el problema era que siempre tenía que saber más que cualquiera sobre cualquier cosa. Las tertulias de café con sus colegas escritores a menudo degeneraban en agresivas disputas, seguidas de una pelea de boxeo para solucionar el asunto. Que ganara en el *ring* no significaba que lo que decía sobre Dante fuera cierto, pero eso no parecía preocuparle.

Aun así los juicios privados de Hemingway eran sagaces. Estaba aprendiendo a escribir, puliendo y eligiendo qué incluir y qué descartar. ¿Qué había que decir y qué había que sugerir? ¿Qué tipo de conocimiento inexpresable ha de vertebrar un relato para que resuene mucho más allá de las pocas palabras que lo componen? De nuevo se halló evocando la campiña que había conocido desde la infancia, esta vez en un cuento titulado *Allá en Michigan.*

> Un empinado camino arenoso descendía de la colina a la bahía a través de los árboles. Desde la puerta trasera de casa de los Smith se veían los árboles que bajaban hasta el lago, y también la otra orilla de la bahía. En primavera y verano la vista era muy hermosa, con el cielo azul y luminoso, y el lago, justo delante del cabo, arrugado por la brisa de Charlevoix y el lago Michigan. Desde la puerta trasera de la casa de los Smith, Liz podía ver las barcazas que transportaban mena rumbo a Boyne City.

Tras haber absorbido diversas influencias, Hemingway estaba empezando a desarrollar un estilo propio, coherente con su visión personal del mundo y su ética privada, no con el personaje exagerado que representaba continuamente. La engañosa sencillez de su estilo lo hace parecer poco artístico, pero en el fondo es un manierismo muy formal.

Algunas de las revistas literarias de París empezaron a publicar cuentos de Hemingway. Luego, con ayuda de Pound, publicó una edición de un libro titulado *Tres cuentos y diez poemas.* Incluía *Allá en Michigan* y otros poemas repletos de imágenes evocadoras, como este en el que describe su máquina de escribir:

> Los molinos de los dioses muelen despacio;
> pero este molino
> castañetea con su *staccato* mecánico,
> pequeña y fea infantería de la mente…

Puede que los poemas de Hemingway fueran prometedores, pero pronto fue evidente que su prosa ya tenía una excepcional calidad propia. Se lanzó a escribir una serie de relatos en los que aparecían Nick Adams y otros *alter egos.* En ellos Hemingway recuperaba incidentes de su vida, de Michigan a Kansas City e Italia. Unían a los relatos una serie de viñetas en cursiva, en las que describía escenas muy violentas de la guerra de Estados Unidos y de las corridas de toros españolas.

> Sacó el estoque de entre los pliegues de la muleta y sin perder de vista al toro mientras realizaba este movimiento llamó al animal, ¡toro! ¡toro! Y el toro embistió y Villalta cargó y durante un instante fueron uno […] Después todo había acabado. Ahí estaba Villalta, erguido, la empuñadura del estoque asomando justo entre los hombros del animal. Villalta levanta el brazo en dirección a la multitud mientras el toro chorreando sangre, mira a Villalta a la cara cuando se le doblan las patas.

La colección llevaría por título *En nuestro tiempo,* lo que nos da un indicio de la intención y las ambiciones de Hemingway. Con este libro pretendía mostrar lo que significaba vivir a principios del siglo XX. Así era la vida, así vivíamos en nuestra era moderna. Parece una meta ambiciosa, pero en *En nuestro tiempo* Hemingway la cumple a la perfección.

Hemingway creía que lo que había escrito era novedoso, auténtico y bueno. Mandó el

manuscrito de *En nuestro tiempo* a Norteamérica, convencido de que no tardaría en encontrar un editor interesado. Pero era demasiado novedoso y nadie supo reconocer el valor de esta recopilación. Al final, Sherwood Anderson medió con sus propios editores, entre los que su opinión como autor de *best sellers* tenía cierto peso. El resultado fue que Boni & Liveright aceptó publicar el libro. Sin embargo, Hemingway comprobó disgustado que habían decidido ser cautos, imprimiendo solo 1.000 ejemplares y gastando poco en publicidad. El libro recibió pocas reseñas, algunas favorables. Entonces llegó una copia a manos de Scott Fitzgerald, el alabado cronista de la era del jazz. Fitzgerald apreció la calidad de la obra y escribió sobre Hemingway con generosa admiración. Las esperanzas de Hemingway empezaron a reflejarse enseguida en el alza de las cifras de ventas.

Pero seguía indignado con Boni & Liveright, y empezó a hacer gala de un rasgo de carácter bastante desagradable que no desaparecería con el tiempo; se volvió en contra de quienes le habían ayudado. Según el contrato de Hemingway, estaba obligado a enviar a Boni & Liveright su siguiente original. Pero el autor estaba convencido de que tenía muchas más posibilidades de éxito publicando en Scribner, cuyo famoso editor, Maxwell Perkins, ya estaba lanzando al estrellato literario a cierto número de escritores. Uno de ellos era Thomas Wolfe, muy prototípico, que entregaba extensísimos manuscritos que Perkins cortaba y reducía hasta confeccionar auténticas obras maestras con un original más bien flojo. La prosa de Hemingway era justo lo contrario: como cada palabra había sido bien elegida y ocupaba un lugar preciso, Ernest esperaba que la editorial no metiera la tijera. Aun así, Hemingway estaba decidido a que Perkins fuera su editor. Para lograrlo escribió una malévola parodia de Sherwood Anderson titulada *Aguas primaverales.* Boni & Liveright la rechazaron naturalmente, pero Scribner la aceptó, porque estaba dispuesta a publicar ese petardo para obtener la colaboración de un gran autor en ciernes. Las primeras líneas dan una idea bastante aproximada del torpe humor que sigue:

> Yogi Johnson miraba por la ventana de una enorme fábrica de bombas industriales de Michigan. Pronto llegaría la primavera. ¿Volvería a tener razón su colega, el escritor Hutchinson, ese año?, se preguntaba Yogi Johnson. Solía decir: «¿Acaso puede estar muy lejos la primavera cuando llega el invierno?».

Pretendía ser una cruel parodia del estilo, algo pedestre, de Anderson, que influyó sobre el estilo de juventud de Hemingway. Hadley se puso furiosa al enterarse de la ingratitud de esposo hacia su viejo amigo. El propio Anderson, dolido, mantuvo un silencio digno. Sorprendentemente, Scott Fitzgerald afirmó que *Aguas primaverales* era «la mejor comedia jamás escrita por un norteamericano». Hubo otra persona a la que le gustó y expresó su entusiasmo: una mujer norteamericana llamada Pauline Pfeiffer que vivía en París. Pauline era rica y elegante y no ocultaba la admiración que sentía por Hemingway, como escritor y como hombre. Además cumplía otro de los requisitos importantes para Hemingway: tenía treinta y pocos años y era algo mayor que él. A Hemingway le gustaba cada vez más y pronto dejaron de ocultar lo que sentían el uno por el otro.

Hemingway tenía un hijo pequeño, John, al que apodaban «Bumby». Sorprendentemente era un padre cariñoso y moderno para Bumby, al que cambiaba los pañales en ocasiones. Pero en realidad era Hadley quien criaba al bebé. Tras un día duro, Hemingway quería que la exhausta Hadley lo acompañara por las tardes a las carreras nocturnas del velódromo d'Hiver o a beber durante horas en los cafés. Hemingway había conocido a Scott Fitzgerald y le habían presentado a James Joyce, pero además había hecho amistad con un grupo de norteamericanos ricos y extrovertidos que vivían en París, miembros hedonistas de lo que se empezaba a conocer como la «Generación Perdida». Era el clímax de los «alegres años veinte», la época del Charlestone, las faldas cortas y las jóvenes independientes de pelo corto. Muchas estadounidenses huyeron a Europa sobre sus altos tacones, para escapar de los rigores impuestos por la recién aprobada Ley Seca.

A pesar de las muchas distracciones y vacaciones para esquiar o pescar que se tomaba, Hemingway era un escritor muy centrado que trabajaba mucho. Siguió escribiendo cuentos y empezó a pensar en su primera novela seria. (*Aguas primaverales* no ocupa más de 100 páginas en letra grande. Hemingway informaba en una «Nota final al lector» que le había llevado diez días escribirla. Apenas se la puede calificar de novela, y, desde luego, seria no es). Escribir su primera novela le llevaría mucho más tiempo y trabajo del que había pensado. El resultado final sería *Al romper el alba.*

La trama de *Al romper el alba* dice mucho de las nuevas compañías de Hemingway, pues describe las payasadas y el desencanto de la Generación Perdida en algunos de sus patios de recreo europeos. El narrador es Jake Barnes, un periodista norteamericano, impotente tras haber resultado herido en la Primera Guerra Mundial. Esta herida refleja tanto los miedos anteriores de Hemingway como su situación del momento. Puede que el sentimiento de culpa que experimentaba por la ruptura gradual de su matrimonio y su traición con Pauline Pfeiffer le hiciera impotente en sentido literal y simbólico, al menos durante un corto periodo de tiempo. Pero el Hemingway escritor mantenía su ascendiente sobre el Hemingway amigo de los alardes. Aun así, hay mucha arrogancia en los primeros capítulos de esta novela ambientada en París. Hemingway evoca con precisión la insustancial vida nocturna de la ciudad, con sus norteamericanos ricos, sus extrovertidos británicos, sus exiliados y sus arribistas. Los diálogos son muy auténticos, llenos de eufemismos y de un humor sutil que nos muestra la naturaleza más profunda de los personajes y de las relaciones existentes entre ellos. Es como si estuviéramos ahí, escuchando sentados a la misma mesa o metidos en un taxi que nos lleva a otro club nocturno. Lo cierto es que Jake se considera el sabio local. Él «conoce» París, en el mejor de los sentidos de las guías turísticas, y se asegura de que el lector lo sepa. Se sabe los trucos de los vendedores ambulantes, que están al tanto de todas las novedades en torno a «sitios donde ir», etcétera:

> El taxi paró ante el Rotonde. Cuando coges un taxi en la ribera derecha y pides al taxista que te lleve a un café de Montparnasse, te lleva al Rotonde, le digas lo que le digas. Dentro de diez años probablemente será el Dôme. En todo caso estaba cerca. Pasé andando ante las tristes mesas del Rotonde en dirección al Select.

A pesar de esta omnipresente corriente subterránea de conocimientos, la claridad del estilo de Hemingway lo hace tan abierto como él quería. En esta época de su vida sabía exactamente lo que hacía, y tras su aparente sencillez y estilo poco artístico laten honduras ocultas. Aunque aparentemente se implique en este relato sobre las escapadas de la Generación Perdida, uno se da cuenta enseguida de que Hemingway se distancia claramente de la gente que describe. Cada uno de ellos es, a su manera, un derrochador con defectos de carácter. Hemingway nos muestra el vacío moral de estas personas envuelto en un relato atractivo, y consigue mantener un difícil equilibrio: implica al lector y fomenta su aversión a la vez.

Era una aversión mezclada con fascinación la que Hemingway experimentaba hacia los representantes de la Generación Perdida. Pasaba con ellos gran parte de su tiempo, disfrutaba de su compañía, pero no podía evitar sentirse repelido por su vacuidad.

Al romper el alba transcurre en los cafés de París, pero también en el País Vasco, donde los protagonistas realizan una excursión de pesca. Todo es muy idílico y evocador:

> No sentí el primer tirón de la trucha. Cuando quise sacar la caña noté que había mordido el anzuelo y forcejeé, con la caña casi doblada por la mitad, para sacarla del agua que bullía a los pies de la cascada. La arrojé sobre el dique; era una hermosa trucha, reventé su cabeza golpeándola contra la madera hasta que dejó de moverse y pude deslizarla en mi bolsa.

Hemingway siente la necesidad, una vez más, de decirnos que hay una forma correcta de hacer estas cosas, que él, por supuesto, conoce a la perfección. Reconocemos el legado de su padre y nos vemos cumpliendo el papel de sustitutos de ese hermano que nunca tuvo. En sus cuentos la insistencia en las formas correctas era un truco literario, pero poco a poco empezaba a dar la impresión de que cubría con ello necesidades psicológicas.

Tras las tranquilas alegrías rurales deparadas por el día de pesca, la acción transcurre entre el clamor de las multitudes presentes en las fiestas de San Fermín en Pamplona. Jake se reencuentra allí con algunos exiliados amigos suyos, como Brett Ashley, la joven e impetuosa aristócrata que se ha enamorado de él. Jake también la quiere mucho, pero es muy consciente de que su impotencia excluye la posibilidad de una relación plena. Hay algo de nobleza estoica en su forma de aceptar la situación. Brett, por su parte, da alas al desagradable escritor estadounidense Robert Cohn.

A lo largo de interminables conversaciones de café se despliegan ante nuestros ojos estas y otras relaciones. Todos beben sin cesar, participan en los encierros, asisten a las corridas e incluso a peleas entre humanos. El grupo va de bar en bar durante toda la noche bebiendo Fundador (un coñac español):

> Nos acabábamos de sentar en el Café Suizo y habíamos pedido Fundador cuando apareció Robert Cohn.
> —¿Dónde está Brett? –preguntó.
> —No lo sé.
> —Estaba contigo.
> —Debe de haberse ido a la cama.

—No se ha ido a la cama.
—No sé dónde está.
Su rostro parecía cetrino bajo la luz. Estaba de pie.
—Dime dónde está.
—Siéntate –dije–, no sé dónde está.
—¡Y una mierda!
—¡Cierra el pico!

Y así página tras página. Uno experimenta en directo lo que debía ser una noche con la Generación Perdida.

Al final Brett se enamora del torero Pedro Romero y se va a Madrid con él. Manda un telegrama pidiendo a Jake que vaya a recogerla; ha roto con Romero, le ha dejado libre para que pueda perseguir su noble y heroica vocación. En la última escena de la novela, Jake y Brett recorren las calles de Madrid en un taxi. Jake rodea a Brett con su brazo y ella dice: «¡Podíamos haber pasado tan buenos ratos juntos!». «Sí», responde Jake, «¿no es estupendo pensarlo?».

El vacío visceral y su relación imposible evocan la vacuidad y lo efímero de sus amigos. Pero, puesto que son conscientes de lo desesperado de su situación, parece que no están perdidos del todo a pesar de los amigos que eligen.

Al romper el alba tiene sus momentos, pero también escenas tediosas. Lo cierto es que muchos de los críticos consideraron las interminables conversaciones del final tan vívidas y atractivas como las del principio. El libro se publicó en 1926 y fue un éxito de crítica, lo que se tradujo rápidamente en buenas ventas. Parece que la gente estaba preparada para leer un libro sobre conductas vacías y hedonistas, y los dos protagonistas se convirtieron en modelos hasta para quienes se consideraban miembros de la Generación Perdida. El término «desencanto» se puso de moda entre los estudiantes universitarios. Jóvenes de pelo corto empezaron a hacerse eco de la independencia de Brett y a hablar como ella («Fui una tonta al marcharme […] quien se va de París es un imbécil»). Por su parte, los hombres imitaban al lacónico Jake (eligiendo hacer caso omiso de la impotencia que le lleva a comportarse así).

Con *Al romper el alba,* Hemingway logró por fin la fama que creía merecer y que le seguiría como una sombra desde entonces. Un año después publicó *Hombres sin mujeres,* una colección de cuentos cuyos protagonistas son héroes fuertes y silenciosos a lo Hemingway. Pero estos hombres sin mujeres no son personajes de parodia. Las situaciones en las que se encuentran y la forma en la que eligen enfrentarse a ellas, son buenos ejemplos de lo que luego sería el credo de Hemingway: «gracia bajo presión». Estos hombres inexpresivos, que carecen de la consoladora y dulce compañía femenina, se enfrentan a su destino con heroica fortaleza. *Hombres sin mujeres* contiene algunos de los mejores pasajes de Hemingway y parte de estos cuentos se convertirían en clásicos, ocupando su lugar entre los mejores cuentos jamás escritos, en lengua inglesa o en cualquier otra.

Los asesinos es una pieza fundamental de estos cuentos magníficos aunque discretos. Narra la historia de dos asesinos a sueldo de Chicago que entran en un restaurante barato

de los suburbios. Les han enviado a matar a Ole Anderson, un exluchador profesional que vive en una casa de huéspedes cercana y que cena todas las noches en ese restaurante. El desenlace de este cuento parco, aparentemente simple, resulta escalofriante, inevitable, suscita compasión y es muy evocador. Este sencillo relato sobre cómo enfrentarse a la muerte, es el esqueleto de un cúmulo de experiencias que nos mueven a la reflexión tras haber leído unas breves 17 páginas.

Otro de los cuentos famosos de Hemingway es *Cincuenta grandes,* una de las mejores historias de boxeo de todos los tiempos, en la que el autor logra lo imposible: mostrar la corrupción que convive con el honor en un mundo de tratos y timos. Nos introduce en un mundo del boxeo que el público solo conoce desde fuera. Hemingway muestra que lo que el público sospecha no es ni la mitad de lo que sucede. El mundo real del boxeo es duro y amoral; el dinero es la meta última y también el engaño final. Pero, a pesar de todo, lo esencial es lo que ocurre en el *ring,* para Hemingway, para el cuento y para los combatientes. Hay honor, incluso en peleas amañadas y brutales, al margen de lo que saben los púgiles y precisamente por lo que saben. Son los inocentes corrompidos que ocupan el centro de una escena de la que los espectadores, que no saben que la pelea está amañada, siempre están excluidos:

> Se encarama al *ring* agachándose para pasar entre las cuerdas; Walcott se aproxima desde su esquina y baja la cuerda para que pase Jack. Al público le gusta el gesto. Walcott posa su mano sobre el hombro de Jack y permanecen así durante un segundo.
>
> —Así que vas a ser uno de esos campeones populares.
>
> —Retira tu mano de mi hombro –responde Jack.
>
> —Tú mismo –contesta Walcott.
>
> Los espectadores están encantados. ¡Qué caballerosos son los púgiles antes de la pelea! ¡Hay que ver cómo se desean suerte mutuamente!

El buen hacer de Hemingway nos permite verlo todo. Estamos en medio del barullo, oyendo lo que dicen los boxeadores, pero también vemos el evento como un espectador más. Cuando Hemingway dejaba de alardear de todo lo que sabía y se limitaba a describir la escena con unas cuantas palabras bien elegidas, su don se fundía con su visión.

En el libro hay relatos sobre Italia, España, e incluso sobre carreras de bicicleta, junto a algunos fiascos: uno sobre los soldados romanos tras la crucifixión de Cristo y otro sobre un grotesco incidente acaecido en Austria. Son evocadores pero, por alguna razón, no están del todo logrados. En esa época las obras de Hemingway son delicados suflés, a pesar de que siempre haya en ellas hombres duros. La implosión de uno o dos de sus suflés dio fuerza a su sentido artístico, favoreciendo la creación de los relatos más logrados.

Hemingway y Hadley se divorciaron y Hemingway se casó con Pauline en 1927. El asunto provocó al escritor un importante sentimiento de culpa con el que no le resultaba fácil vivir. Cada vez tenía una mayor tendencia a sufrir accidentes, puede que hubiera un nexo psicológico entre ambas cosas. En todo caso, resulta muy característico que Hemingway describiera sus accidentes y enfermedades de esta época de forma

exagerada. Los había directamente antiheroicos, como el dolor de muelas, las hemorroides o las gripes. Su defecto visual le había librado del ejército, pero en una visita realizada a su hijo Bumby, este le metió accidentalmente un dedo en el ojo dejándole ciego durante algunos días. La ristra de desgracias continuó durante sus vacaciones de esquí, en las que hubo caídas de todo tipo. Y por si la situación no pareciera una farsa de por sí, a su vuelta a París sufrió un terrible accidente. Una noche regresaba a su apartamento completamente borracho, y en vez de tirar de la cadena del váter, tiró del cordel que abría la claraboya con tanta fuerza que esta le cayó en la cabeza, produciéndole una cicatriz enorme y permanente, muy visible, en la frente. Con los años esta cicatriz se sumaría al heroico legado de las 227 heridas de metralla que cubrían sus pantalones. En las sesiones de copas a altas horas de la noche, Hemingway se había sentido obligado más de una vez a bajarse los pantalones para demostrar a los compañeros la gravedad de sus heridas de guerra. A partir de entonces ya no era necesario que se expusiera de ese modo, pues bastaba con que señalara su cabeza para indicar lo cerca que había estado de la muerte. Pronto olvidó el hecho de que se había hecho la herida en el retrete en vez de en las trincheras.

Hemingway empezaba a estar harto de su exilio en Europa. Por si estos accidentes no bastaran, todo le recordaba a su anterior matrimonio despertando en él sentimientos de culpabilidad. Sentía nostalgia de Norteamérica y en 1928 decidió que había llegado el momento de volver. Sin embargo no pretendía ir a Chicago, sino a la isla de Key West, un lugar de pescadores situado en el golfo de México en los remotos cayos de Florida. Era el punto más meridional del territorio de Estados Unidos, no se podía ir más al sur por tierras del continente. Hemingway sentía que ya no podía hacer frente a la vida del estadounidense corriente. El mundo de los suburbios en el que había crecido era muy limitado. Su imaginación literaria debía librarse de lo cotidiano, al igual que debía expandir su imagen más allá de los límites de la verdad banal. En Key West Hemingway podía escribir sin ser molestado y pescar en su tiempo libre. Ya no le bastaba con pescar truchas en arroyuelos; salía en una rápida lancha motora y se dedicaba a la pesca mayor: peces espada del tamaño de un hombre, barracudas, tiburones y cosas así. No cabe duda de que también fue decisiva para la elección del lugar la interpretación local, bastante relajada, de la *prohibición.* La zona continental de Estados Unidos respetaba la Ley Seca, excepción hecha de los *speakeasy* donde se vendía licor clandestinamente, pero los contrabandistas de Key West se encargaban de que los sedientos pescadores locales siempre tuvieran a su disposición ron cubano y whisky escocés.

Hemingway se sentó a escribir el libro que llevaba rumiando hacía años. La acción transcurriría en Italia y le ayudaría a asumir sus experiencias en la guerra y en el amor. Había acabado con los cuentos de fanfarrón: se limitaría a contar la verdad en el estilo que había hecho suyo. El título de la novela, *Adiós a las armas,* alude al momento de su primer amor, cuando abandona las armas, y a las armas letales de su primera guerra.

En esta novela Hemingway da lo mejor de sí mismo desde el principio:

> Pasaban tropas ante la casa, marchaban por el camino y el polvo que levantaban se pegaba a las hojas de los árboles. Había polvo hasta en los troncos y, como ese año los árboles perdieron sus hojas pronto, vimos a

> las tropas marchar por el camino levantando polvo mientras las hojas caían, agitadas por la brisa. Más soldados marchando y, de nuevo, el camino desnudo y blanco bajo las hojas.

El narrador de *Adiós a las armas* es Frederic Henry, un conductor de ambulancias norteamericano voluntario, que avanza con el ejército italiano cuando conoce y se enamora de una enfermera inglesa, Catherine Barkley. Cuando Frederic cae gravemente herido por un proyectil de mortero, lo mandan a un hospital de Milán, donde Catherine consigue que la destinen para cuidarle. A lo largo del verano se va recuperando y su relación se hace más profunda. En una estupenda escena van con unos amigos al velódromo de San Sciro. Cuando está a punto de volver a las trincheras ella le confiesa que está embarazada, pero se niega a casarse con él porque no quiere que la manden de vuelta a casa. Frederic vuelve al frente y participa en la retirada italiana de Caporetto. Estos capítulos incluyen soberbias descripciones de lo que implica ser parte de un ejército en plena retirada.

> Todos sabíamos que estábamos de retirada; nos lo decían el tamaño del ejército y las pocas carreteras que tomábamos. Nadie daba órdenes […].

Lo describe todo en conjunto, pero sin olvidar los detalles.

> No sé qué esperaba, puede que la muerte, disparos en la noche, correr, pero no ocurrió nada. Esperábamos, tumbados boca abajo en la cuneta de la carretera principal mientras pasaba un batallón alemán […] No me había dado cuenta de lo importante que era esta retirada. Era el país entero el que se desplazaba, no solo el ejército. Anduvimos toda la noche a mejor ritmo que los vehículos.

Al final Frederic deserta para reunirse con Catherine, pero se entera de que lo buscan para arrestarlo. Escapa con Catherine, remando 32 kilómetros a través del lago Maggiore hasta la Suiza neutral. Catherine muere en un hospital suizo al dar a luz. Al final, Frederic entra en la habitación del hospital donde está su cadáver y pide a las enfermeras que los dejen solos:

> Pero cuando salieron, cerré la puerta y apagué la luz, me di cuenta de que todo era inútil; era como despedirse de una estatua. Salí del hospital un rato después y volví al hotel caminando bajo la lluvia.

La relación de Frederic y Catherine se encuentra en un difícil equilibrio artístico con los horrores y la destrucción de una guerra que amenaza con destruir Europa. *Adiós a las armas* resulta de interés tanto para quienes quieran saber más sobre la guerra como para aquellos interesados en leer una historia de amor. Hemingway procura evitar su ominosa tendencia a saberlo todo, pero a veces sale a la luz, como cuando Frederic, un mero conductor de ambulancias, corrige a uno de los soldados italianos al estallar una granada cerca del lugar que han elegido como refugio:

> Fuera cayó algo que sacudió la tierra.
> —Un cuatrocientos veinte o un *Minnenwerfer* –dijo Gavuzzi.
> —No hay cuatrocientos veintes en las montañas –respondí yo.
> —Tienen enormes cañones Skoda, he visto los agujeros que han hecho en el suelo.

—Son del trescientos cinco.

Adiós a las armas se siguió vendiendo bien a pesar de que el *crack* de la Bolsa de Nueva York (1929) tuvo lugar meses después de su publicación. Tres años después llevaron la novela al cine con el joven Gary Grant como protagonista. Para disgusto de Hemingway, la gente de Hollywood optó por un final feliz en el que Catherine sobrevivía. El escritor se daría cuenta una y otra vez a lo largo de su vida de que la popularidad tiene sus costes.

La descripción que hace Hemingway del parto de Catherine y de las desastrosas complicaciones que hubo es auténtica. Su segunda esposa, Pauline, había pasado por algo parecido al dar a luz a su segundo hijo, Patrick, aunque ella sobrevivió. Sin embargo, hubo otro miembro de la familia Hemingway que no sobrevivió a aquellos días. El padre de Hemingway, presa de frecuentes depresiones, se disparó en la cabeza en una de las habitaciones de la planta superior de la casa familiar de Oak Park. Su esposa Grace y su hijo de trece años, Leicester, estaban en casa y oyeron el disparo. Fue Leicester quien encontró el cadáver, algo que nunca superó del todo. Años después él también se suicidaría de forma similar.

Hemingway siguió sufriendo accidentes de todo tipo. Se cortó los dedos hasta el hueso en un accidente de pesca o de navegación (hay distintas versiones) y además empezaba a beber mucho. Su tolerancia al alcohol también era heroica. No era nada raro verlo consumir tres botellas de vino tinto español con su desayuno de jamón enlatado y cebolla en escabeche. Estas comidas debían ser tan nefastas para su sistema digestivo como para su hígado. Puesto que padecía el bloqueo del escritor decidió irse a cazar osos a Wyoming, donde adquirió el hábito de desayunar filetes de oso, de fuerte olor y sabor, untados con mermelada. Parecen costumbres alimenticias extrañas para quien había vivido tanto tiempo en París, la capital de la alta cocina, y era capaz de apreciar asimismo la comida española y la italiana. Pero, aparentemente, los desayunos de Hemingway eran una versión nativa de chico duro de platos europeos más delicados. Para prepararlos utilizaba, como buen cazador, cualquier ingrediente que tuviera a mano.

Entonces, tuvo un nuevo accidente, esta vez fue un grave accidente de coche, cuando su Ford se salió de la carretera y acabó volcado en la cuneta. No sabemos con certeza hasta qué punto esto tuvo que ver con la laxa interpretación local de la Ley Seca, pero lo cierto es que Hemingway se fracturó el brazo derecho, el que utilizaba para escribir, por tres sitios. Si antes no lograba escribir por bloqueos psicológicos, ahora se lo impedía un problema físico.

Volvió a Europa, probablemente en busca de distracciones menos peligrosas. Decidió viajar a España para ver corridas de toros en las plazas, donde, en ocasiones, los toreros sufrían terribles cogidas. Su creatividad seguía bloqueada y volvió a escribir reportajes. Hemingway empezó a tomar notas en sus visitas a las plazas con la intención de escribir un libro sobre el arte del toreo que llevaría por título *Muerte en la tarde.* Escribir este libro le permitía utilizar la habilidad descriptiva propia de un periodista y los conocimientos adquiridos durante los muchos años que llevaba interesándose por este «deporte», pero también reflexionar sobre la vida y la muerte. Quizá fuera inevitable que

el resultado acabara siendo un largo e inconexo panegírico, escrito por un sibarita, sobre una especie de ritual esotérico que al parecer solo los españoles son capaces de entender plenamente. Lo que no significa que los extranjeros sean inmunes a sus efectos hipnóticos. Quienes han visto una corrida de toros, con elementos que datan de tiempos antiguos, posiblemente primitivos, se ven afectados, a menudo a su pesar, a nivel inconsciente. Cuando se tiene esta experiencia resulta difícil saber con precisión qué está ocurriendo, tanto dentro de nosotros mismos como en la arena llena de sangre. Parece un ritual pensado para satisfacer la necesidad primitiva de verter sangre sacrificial. Tiene algo de asesinato y algo de sacrificio religioso. Hemingway aborda este aspecto desde el principio:

> Supongo que el toreo es indefendible desde el punto de vista moral; es un espectáculo ciertamente cruel, siempre hay peligro, buscado o no, y siempre acaba en muerte. De manera que no lo defiendo, me limito a contar honestamente las verdades que he hallado al respecto.

Es lo que hace. Desgraciadamente elige hacerlo de un modo que prácticamente acaba en parodia. La forma anecdótica que adopta la narrativa de Hemingway le hace ser indulgente con sus peores defectos durante más de 350 páginas. Al final uno tiene la sensación de que, en vez de haber aprendido algo sobre el arte del toreo, se ha encontrado con un sabelotodo que habla sin cesar sobre los toros. Un crítico estadounidense tituló su recensión del libro «El toro en la tarde».

Dicho esto, el libro de Hemingway sigue siendo uno de los pocos tratados serios sobre el tema escrito por un no español, por lo que merece cierto respeto. Si en vez de leer el libro lo consultamos selectivamente, se aprecia que este respeto es merecido, al menos en parte. Contiene fascinantes pepitas de sabiduría popular respecto a los toros y algunas descripciones memorables, tanto de faenas como de cogidas. En el arte del toreo se reflexiona, en última instancia, sobre el torero. Hemingway escribe magníficas ideas sobre aspectos como la nobleza, el valor, la cobardía, la osadía y el nerviosismo del torero. En esta época nuestra, irónica y sofisticada, nos cuesta hablar seria y directamente de los elementos más nobles de la naturaleza humana, y el libro de Hemingway es un raro ejemplo de la forma moderna y convincente de hacerlo. Las raíces del toreo son lo suficientemente antiguas como para sobrevivir a nuestra burla, aunque es difícil saber hasta cuándo será así. La descripción que hace Hemingway del duelo que libra el matador con la muerte, por muy desigual que sea, es una metáfora adecuada de ciertos aspectos atemporales de la condición humana. Como Hemingway demuestra extensamente, lo que se juzga es la *forma* en la que lucha el hombre. Lo que se valora en la prueba es el honor a toda costa, su famosa «gracia bajo presión». Hemingway lo explica así, al hilo del ejemplo de un desafortunado matador, de carácter dudoso, durante un encuentro crucial: «Hubiera sido preferible que el toro le corneara a que saliera corriendo». Es una actitud que no casa bien con nuestra sensibilidad moderna basada en la compasión y el respeto a la vida. Pero tampoco hace daño aprender cómo se actuaba, para bien o para mal, siglos antes de que la humanidad entrara en la era liberal-democrática.

En *Muerte en la tarde,* Hemingway cae a menudo en su síndrome de conferenciante sabelotodo, adoptando un tono paternalista o intimidatorio. Por otro lado, el libro contiene muchos pasajes que están muy por encima de esa tendencia. Como entiende perfectamente el significado de este ritual ctónico, sus palabras tienen sentido más allá de la arena:

> Al margen de las etapas físicas y mentales normales por las que atraviesa el toro en la arena, cada toro concreto va adaptando su estado mental durante la corrida. En mi opinión, lo más interesante que ocurre en el cerebro del toro es la fijación de querencias.

Prosigue explicando este concepto fundamental:

> La querencia es la tendencia del toro a preferir determinado lugar de la plaza […] surge a lo largo de la fiesta y el toro procura no moverse de ahí […] se fija en su cerebro a medida que avanza la corrida […] En su querencia el toro es peligroso y es casi imposible matarlo.

La querencia puede basarse en la familiaridad, el toro puede situarse, por ejemplo, junto a la puerta por la que entró a la plaza o puede preferir otro buen número de lugares, como donde ha matado en las primeras fases al caballo de un picador, donde nota la arena fresca bajo las pezuñas o donde huele a sangre vertida en corridas anteriores. Como bien explica Hemingway, cualquier torero experimentado sabe que el toro, tras una serie de pases, tenderá a volver a su querencia sin tener en consideración los obstáculos en el camino. De ahí que el matador pueda, en este punto, hacer un pase espectacular y aparentemente osado cuando el toro pasa a su lado. Puede que estos pases parezcan brillantes, expresen gracia y nobleza y constituyan la culminación del arte del toreo, «pero los expertos en el arte los consideran meros trucos». Pese a todos sus defectos, Hemingway sabía diferenciar entre toros y toros.

En 1933 Hemingway publicó otra colección de cuentos titulada *El ganador no se lleva nada.* El título parece sacado de un libro antiguo sobre las reglas del juego de azar que Hemingway cita al inicio del libro:

> Al contrario que en otras formas de lucha o de combate, en este caso la premisa es que el ganador no se lleva nada; ni alivio, ni placer, ni nada similar a la gloria. Aunque gane lo suficiente no hallará ninguna recompensa en su interior.

Hemingway envuelve cuidadosamente (puede que demasiado cuidadosamente) su concepción heroica del combate en estas frases de un pasaje de su invención. Un crítico poco amable llegó al extremo de afirmar que se trataba del pasaje de escritura creativa más convincente de todo el libro. Tras sus muchas bufonadas de chico duro, la caza como juego y la pretenciosidad de *Muerte en la tarde,* los críticos decidieron emprender su propia partida de caza convirtiendo a Hemingway en su presa. Fue injusto. A pesar de que *El ganador no se lleva nada* no esté a la altura de *Hombres sin mujeres,* sigue siendo una buena colección de cuentos, aunque con altibajos de calidad. Algunos son más profundos y oscuros que sus obras anteriores. En la historia de Nick Adams, *Como nunca serás,* retoma el escenario de Italia durante la Primera Guerra Mundial, evocando

hábilmente cómo Nick se vuelve loco en el frente. Sueña con una casa amarilla, divaga sobre saltamontes, y asegura al soldado italiano con el que se encuentra que los norteamericanos vendrán pronto en su ayuda. Estamos dentro de su mente, pero también le vemos a través de los ojos asombrados y cada vez más preocupados de los italianos, a los que explica cómo se cazan los saltamontes:

> El procedimiento correcto, que se explicaría a todos los jóvenes oficiales durante su entrenamiento si yo tuviera algo que decir al respecto (y quién sabe si no será así alguna vez) consiste en usar una red para cazar mosquitos. Dos oficiales han de sujetarla por los extremos…

Se niega a ponerse el casco a pesar de estar en el frente:

> —No tienes ni puta idea –dijo Nick–, aún recuerdo lo cómodos que nos parecían cuando nos los dieron por primera vez, pero los he visto llenos de sesos demasiadas veces.

El oficial italiano al mando insiste tranquilamente, pero con firmeza, en que Nick abandone el frente. El cuento narra el triunfo de la infravaloración. Como hace en la mayoría de sus buenos relatos, Hemingway capta muy bien la atmósfera y nos hace vivir las interacciones. Tras las parcas palabras en las que se narra el relato hay un enorme cúmulo de significados; en una única escena se capta la experiencia de la guerra entera.

En otra de las historias de Nick Adams, *Padres e hijos,* Hemingway nos ofrece un retrato lúcido y conmovedor de su propio padre. Hay cuentos peores en esta colección, por ejemplo *La madre de una reina,* expresión, apenas velada, de los sentimientos que experimentaba Hemingway hacia su madre.

En aquellos años Hemingway mantenía a su madre, a la que pasaba una pensión mensual. Aunque era rico y famoso, y en general no era tacaño, resentía esta caridad involuntaria. En una carta fechada en esa época compara sus sentimientos hacia su madre con cazar pájaros: «Dispararía a mi propia madre si volara con una bandada en línea recta». Sus amigos comentaban las repetidas diatribas, mucho más sutiles, que soltaba contra su madre. Algunos psicólogos aficionados recurrieron a un freudismo de moda para afirmar que tras las diatribas de Hemingway contra su madre latían sentimientos edípicos sin resolver. Su amigo, el escritor John Dos Passos, fue más lúcido cuando dijo que Hemingway era la única persona que conocía que *realmente* odiaba a su madre.

Por aquellos años el amor a la caza llevó a Hemingway a África, donde se celebraban las mayores partidas de caza. Se unió a un safari en Kenia con su esposa Pauline, lo que demostró ser un error táctico cuando marido y mujer empezaron a discutir sobre quien había sido el primero en disparar a un león (ella había disparado primero pero fue la bala de él la que lo mató). De lo que no cupo duda, fue que él había sido el primero en cazar un rinoceronte, un búfalo y diversas piezas de caza menor. Todas fueron decapitadas y las cabezas acabaron colgadas como trofeos en una habitación de su casa. En cuanto volvió a Key West empezó a escribir un libro titulado *Las verdes colinas de África.* Se había propuesto

> escribir un libro, exquisitamente presentado y totalmente basado en la realidad, para comprobar si el perfil de

un país y la secuencia de acciones realizadas durante un mes podían competir con una trama de ficción.

Había esperado ocho años para poner por escrito sus experiencias bélicas, pero ahora iba a «describir la realidad de forma totalmente autobiográfica». Resulta sospechoso que hiciera tanto hincapié en este extremo. En realidad, su insistencia en la expresión «totalmente» parece demasiado buena para ser verdad y lo es. Cuando finalmente se puso a escribir se encontró en una difícil situación. Gus, adinerado tío de Pauline y propietario de una compañía farmacéutica, había sufragado los gastos del viaje a Kenia. (Solo los más ricos se dedicaban a la caza mayor y Hemingway no era más que un escritor de éxito.) Esto implicaba que Hemingway difícilmente podía relatar verazmente las violentas peleas habidas con su esposa por la cuestión del león. Reformuló el incidente, convirtiéndolo en una amistosa riña con Pauline, a quien hace referencia a lo largo del libro como P. O. M *(Poor old mama [Pobre mama]:*

—¿Sabes? Siento como si yo le hubiera disparado –dijo P. O. M–. No creo que pudiera soportar haberlo matado de verdad. Estaría demasiado orgullosa. ¿Acaso no es una maravilla el triunfo? […]

—Creo que lo mataste –contesté.

—Vamos a dejarlo –dijo P. O. M.–, me siento muy bien solo de pensar que podría haberlo matado […].

—¡Pobre mama! –exclamé–, ¡si tú lo mataste!

—¡No, no lo hice, no me mientas, déjame disfrutar de mi triunfo!

Una cosa era la gracia bajo presión y otra muy distinta la gracia en la derrota, algo impropio de Hemingway salvo en la ficción. Estas fueron solo algunas de las dificultades con las que se topó al escribir *Las verdes colinas de África.* Poco después de haber empezado el libro, Hemingway se mudó temporalmente a La Habana, a unos 150 kilómetros de Key West cruzando el mar. Pauline no lo acompañó y Hemingway tuvo una aventura amorosa con una chica de cabello castaño rojizo, amante de la juerga, llamada Jane Mason. Tenía 25 años y estaba casada con un norteamericano, un ejecutivo de líneas aéreas expatriado. Puede que la culpa o su deseo de agradar a tío Gus le llevaran a incluir en su «auténtica autobiografía» lo mucho que había significado para él que su mujer le acompañara en el safari: «Estaba con la única persona que me importa en el mundo (exceptuando a los niños) y no quería compartir mi vida con nadie que no estuviera allí».

Al margen de estos defectos, *Las verdes colinas de África* (1935) es el primer libro de Hemingway en el que se aprecia un auténtico declive en su forma de escribir. (Convenientemente acortada, *Muerte en la tarde* podría pasar por el sagaz *jeu d'esprit* de un aficionado.) Sin embargo aún retuvo elementos de su antigua forma de escribir. La verdad aflora a la superficie a pesar de la escasa habilidad que despliega el autor. En un momento dado habla con un compañero cazador de cómo Norteamérica destruye a sus escritores:

En primer lugar económicamente. Hacen dinero […] Los escritores, que han ganado un dinero, han elevado su nivel de vida y acaban atrapados. No tienen más remedio que seguir escribiendo para mantener lo que tienen, a sus mujeres, etcétera, etcétera, y empiezan a escribir bazofia. No lo hacen a propósitos, es por las prisas.

Hemingway diría que hacía estas afirmaciones pensando en la suerte de sus amigos John Dos Passos y Scott Fitzgerald, quien señalara perspicazmente: «En la vida de los norteamericanos no hay segundos actos». John Dos Passos no tuvo más remedio que escribir para Hollywood y Fitzgerald escribía anécdotas de la buena sociedad para revistas; ambos estaban sin duda en el «segundo acto» de sus carreras. Hemingway también estaba llegando a esa etapa como escritor (como hombre ya estaba en un tercer acto inexistente creado por su propia imaginación).

Con el tiempo, Hemingway rescataría material de sus experiencias de caza mayor, pero le llevaría tiempo y reflexión hacerlo. Algunos años después ambientaría en este escenario africano dos de sus cuentos más ambiciosos, *Las nieves del Kilimanjaro* y *La breve y feliz vida de Francis Macomber.* La palabra «nieve» nos habla de lo mucho que le preocupaba lo que le estaba ocurriendo. Sabía que se estaba destruyendo a sí mismo, pero creía que un escritor debía transformar ese material en arte. La cita introductoria expresa este intento:

> El Kilimanjaro es una montaña cubierta de nieve, que tiene una altura de 5.895 metros y dicen que es la montaña más alta de África. Llaman a la cara occidental de la cumbre «Ngáje Ngái», que en masai significa «la casa de Dios». Cerca de esta cara occidental se encuentra el esqueleto reseco y helado de un leopardo. Nadie ha sido capaz de explicar qué buscaba el leopardo a esa altura.

Por entonces Hemingway ya se había convencido de que un hombre solo podía ser heroico si se ponía a prueba constantemente. Esta idea lo llevó a buscar juegos cada vez más excitantes. Había pescado en los cayos y en La Habana cuando se enteró de que la mejor pesca de la zona era la de la isla Bimini, en las Bahamas. Necesitaba un barco propio para llegar hasta allí, de manera que compró un yate diésel de once metros de eslora al que puso por nombre *Pilar* (el apodo secreto de Pauline cuando se enamoraron). Le costó 7.500 dólares, mucho dinero en plena depresión económica, y el nombre sugiere que su esposa pudo haber aportado parte del precio de este juguete de niño grande. En su primer viaje a Bimini, situada a unos 290 kilómetros al noreste de Key West, se llevó a John Dos Passos y a su mujer Kay; por alguna razón Pauline no fue. El viaje se convirtió en un desastre rápidamente. A unos 30 kilómetros del puerto Hemingway pescó un tiburón grande. Lo lanzó sobre la borda y decidió que la mejor manera de matarlo era usando su pistola automática calibre 22. De alguna forma logró, no solo matar al tiburón, sino también dispararse a sí mismo, en *ambas* piernas y regar su nuevo barco de balas que rebotaban. El timonel al que habían contratado se negó a seguir y dio la vuelta para regresar a Key West, mientras Kay Dos Passos amonestaba al héroe caído echándole en cara haber disparado a todo el mundo a bordo.

A principios de 1935 los cayos de Florida se vieron azotados por el denominado Gran Huracán, el peor que se había visto en la región en años. El grueso del huracán no llegó a Key West y el *Pilar* logró salir de la tormenta para buscar refugio en la base local de submarinos. Pero las islas de los cayos situadas más al norte, como Cayo Laro y los Cayos Matecumbe fueron barridas por el huracán y se perdieron muchas vidas. Cuando Hemingway navegó hacia el norte se quedó horrorizado por la devastación de la que fue

testigo. En la parte baja de los Cayos Matecumbe vio los restos de dos mujeres que habían corrido hacia la gasolinera local, «desnudas, empujadas contra los troncos por el agua, hinchadas y apestosas, los pechos hinchados como globos y moscas entre las piernas». Mil veteranos de guerra en paro, que trabajaban en un proyecto puesto en marcha por el New Deal, murieron de la noche a la mañana. Los veteranos se apretujaron en sus destartalados campamentos mientras sus empleadores, todos funcionarios, los dejaron a merced de la tormenta sin advertirles ni protegerles adecuadamente. Hemingway, indignado, escribió un contundente artículo titulado «¿Quién mató a los veteranos?». Arremetió contra los ricos, dueños de yates y pescadores, que como el presidente Hoover y el presidente Roosevelt», se limitaron a navegar hacia el norte cuando empezó la temporada de huracanes. Lo único que les importaba era salvar sus propiedades. «Pero los veteranos […] no son propiedad de nadie. Solo son seres humanos, seres humanos fracasados que no tienen más que sus vidas».

De repente Hemingway se vio metido en política, algo que siempre había procurado evitar. Muchos intelectuales de izquierdas le habían instado a hablar sobre las injusticias que se cometían en Norteamérica. Querían que se comprometiera públicamente en la defensa de los desafortunados personajes que solía describir en sus libros. La respuesta de Hemingway fue *Tener y no tener* (1937), su única novela ambientada en Estados Unidos.

El título hizo sospechar a muchos que se trataba de una novela política en toda regla, pero Hemingway era incapaz de escribir algo así. Por un lado era demasiado artista, por otro nunca suscribió ninguna línea política concreta. No sabía jugar en equipo, siempre actuaba como un individuo. El protagonista de *Tener y no tener* es Harry Morgan, un tipo duro y solitario que ya había aparecido en otros cuentos de Hemingway. Hoy resulta casi imposible no identificar a este personaje con el delgado y amargado Humphrey Bogart de la película de aventuras basada en esta novela. Desafortunadamente no es algo accidental o injusto. Harry Morgan es poco más que un estereotipo; de hecho el personaje de la película da algo de chicha al de la novela, pues tiene una idiosincrasia de la que se habla poco en el libro.

Hemingway se había negado a rebajarse trabajando para Hollywood y despreciaba a sus amigos John Dos Passos y Scott Fitzgerald que no tuvieron más remedio que hacerlo durante los años de penuria. Hasta William Faulkner, el único escritor estadounidense de la época cuyo talento era comparable a lo mejor de Hemingway, escribiría durante un corto tiempo para Hollywood; curiosamente fue el encargado del guion de *Tener y no tener*. Lo que resultaba aún más irónico era que los libros de Hemingway parecían ideales para Hollywood: las versiones cinematográficas de sus obras son tan memorables como las obras en sí.

En *Tener y no tener* se narran las aventuras que vive Harry Morgan con su barco en Key West, en Cuba, y en las aguas que llevan de uno a otra. Su falta de escrúpulos, las jugarretas que le depara el destino y su triste final catapultaron el libro de Hemingway al puesto número cuatro de la lista de superventas. Pero tanto los críticos como sus partidarios políticos estaban muy desilusionados: habían depositado muchas esperanzas

en Hemingway. Puede que Harry Morgan hubiera salido de las cloacas de la sociedad y quizá padeciera injusticias, pero desde luego no era un héroe político. En realidad estaba prácticamente desprovisto de ideas políticas, que solo manifestaba de la forma más rudimentaria: «Un hombre solo no tiene ni la más mínima oportunidad». Este credo, que desvela en sus últimas palabras, demuestra que Morgan entendía su situación y su destino en términos exclusivamente individuales; tanto Morgan como Hemingway eran incapaces de socializar.

Hemingway siguió involucrado en política a pesar de este paso atrás. En 1936 estalló la Guerra Civil española, cuando el general Franco provocó un levantamiento fascista con el que pretendía derrocar al gobierno electo de izquierdas. Hemingway recibió buenas ofertas para cubrir la guerra como corresponsal, pero no le tentaron. Una tarde estaba tomando copas en su antro favorito de Key West, Sloppy Joe's, cuando conoció a una joven periodista de pelo castaño claro que hablaba con dureza. Se llamaba Martha Gellhorn y se sintió inmediatamente atraído hacia ella. Cuando ella expresó su deseo de ir a España para cubrir la guerra, decidió que él llegaría allí antes. Pauline hizo todo lo que pudo para retenerlo en casa, hasta se tiñó el pelo de color castaño claro (durante el episodio de Jane Mason se había teñido brevemente de castaño rojizo), pero no pudo evitar que Hemingway se fuera. Mientras estuvo en ultramar, Pauline procuró hacerle volver y mandó construir una piscina en el jardín de su residencia de Key West, que había sido el regalo de bodas de tío Gus. (Construir esta piscina fue una empresa muy cara. Como Key West es una isla de sólida roca de coral, que se extiende hacia las profundidades bajo la superficie marina, las cuadrillas de trabajadores tuvieron que picar a conciencia.)

En marzo de 1937 Hemigway se había instalado en un apartamento del Hotel Florida de Madrid con Martha Gellhorn. Había asegurado a su agencia de prensa, la norteamericana Newspaper Alliance, que no tomaría partido, pero pronto estuvo metido de lleno en la lucha antifascista, participando en todo tipo de actos propagandísticos y siguiendo de cerca a sus fuerzas. Estaba en Madrid cuando los franquistas bombardearon la ciudad en uno de sus últimos ataques antes de hacerse con el poder. Por entonces, los informes de Hemingway eran cada vez más personales, y en ellos la acción se centraba en las impresiones, cada vez más subjetivas y de ficción de un intrépido corresponsal. La agencia le enviaba telegramas urgentes exigiendo que informara sobre lo que realmente estaba pasando en la guerra, pero él los ignoraba.

Al final, Hemingway acabó volviendo a Key West. Su sentimiento de culpa se convirtió en indignación cuando descubrió la enorme y no deseada piscina. De manera que se puso a escribir su novela sobre la Guerra Civil española, *¿Por quién doblan las campanas?* Cuando había escrito la mitad decidió que no aguantaba la situación que había en su casa y se fue a Cuba navegando en el *Pilar;* en La Habana se encontró con Martha Gellhorn.

Existen opiniones divididas en torno a *¿Por quién doblan las campanas?* Algunos críticos la consideran su mejor obra; de lo que no cabe duda es de que es la más ambiciosa. En momentos de extroversión diría que pretendía escribir el *Guerra y paz* del

siglo XX. No cabe duda de que la temática (amor y guerra) tiene un aire a Tolstói, pero no hay en ella nada de la inquietud social que sí refleja la obra rusa. Sin duda Hemingway pretendía escribir una novela universal. Lo demuestra el título basado en las palabras pronunciadas en un funeral por el poeta metafísico del siglo XVII, John Donne:

> […] la *muerte* de cualquier hombre *me* afecta porque formo parte de la *humanidad.* No quieras saber por quién doblan las campanas; doblan por *ti.*

Hemingway quería demostrar, que la batalla que se libraba contra el fascismo en la Guerra Civil española afectaba al mundo entero. Creía que la pérdida de las libertades democráticas en España acabaría con la libertad en el resto del mundo. Era una visión profética, pero muy poco popular en la Norteamérica aislacionista de la época. Cuando Hemingway publicó su novela en 1940, Franco y el fascismo habían triunfado en España y Europa se había sumido en la Segunda Guerra Mundial.

La acción de *¿Por quién doblan campanas?* se basa en un hecho real acaecido durante la Guerra Civil española. En la versión de Hemingway, el voluntario norteamericano Robert Jordan se une a un grupo de guerrilleros que opera tras las líneas fascistas en la Sierra de Guadarrama, al norte de Madrid. Allí conoce a María, de la que se enamora. Hemingway describe la crueldad de la guerra y el heroísmo sin sentido que implica en ocasiones; la fútil misión de volar un puente cerca de Segovia, encomendada a Jordan, es buen ejemplo de ello.

¿Por quién doblan las campanas? resultó ser la obra más popular de Hemingway. En 1943 había vendido más de 750.000 ejemplares, lo que la convirtió en el mayor *best seller* en Estados Unidos desde *Lo que el viento se llevó.* Como afirmaba Hemingway en una carta: «Venta de libros como daiquiris helados en el infierno». Los críticos literarios fueron duros: Hemingway había «trucado» la Guerra Civil convirtiéndola en una novela popular. Era verdad, pero injusto. Muchos escritores populares de segunda, que escribían novelas de aventuras, habían copiado la técnica de Hemingway y su forma de tratar el tema de la violencia. De manera que no resulta sorprendente que pareciera que las novelas de Hemingway habían perdido calidad, convirtiéndose en novelitas de aventuras. Hemingway había trabajado mucho para inventar la novela de aventuras moderna, aunque, en cierto modo, las críticas estaban justificadas. En origen su obra fue novedosa, de una claridad casi experimental en su sorprendente frescura. Pero estilísticamente se repetía, recurriendo a trucos técnicos que ya no eran nuevos. De manera que fue bastante sencillo hacer un guion del libro y convertirlo en otra película de aventuras, que se estrenó en 1943 protagonizada por Gary Cooper e Ingrid Bergman.

Tras acabar su libro sobre la insensatez de la guerra, Hemingway volvió al campo de batalla. Se casó con Martha Gellhorn y pasaron su luna de miel en China, cubriendo la guerra sino-japonesa. La independencia de Martha, que tanto había atraído a Hemingway al principio, se convirtió en fuente de irritación. Martha resultó ser una magnífica corresponsal de guerra por derecho propio, y decidió rápidamente que no quería a Hemingway vigilándola y robando sus historias. Ambos acabaron cubriendo la guerra por separado antes de volver a Cuba.

Por entonces ya era evidente que la edad no era lo único que separaba a Gellhorn y Hemingway. Hemingway se ponía sus viejos pantalones cortos y una camiseta manchada de sudor y pasaba el día pescando y bebiendo. Desgraciadamente usaba esta vestimenta para hacer ambas cosas y podía dedicarse a cualquiera de ellas sin parar durante varios días. Aunque Martha, como corresponsal de guerra que era, estaba acostumbrada a la vida dura, pronto su maloliente esposo fue demasiado para ella. Como afirmaría después: «No soy una maniática de la limpieza […] pero Ernest era un guarro, uno de los hombres menos escrupulosos que he conocido». Por entonces Estados Unidos ya combatía en la Segunda Guerra Mundial y los dos obtuvieron contratos como corresponsales de guerra. Partieron hacia Europa, donde Gran Bretaña, asediada, aún resistía a los nazis. Pronto fue evidente que no iban a trabajar juntos, pues tras una serie de agudos desacuerdos, ambos corresponsales empezaron a cubrir la guerra cada uno a su manera y desde sectores diferentes.

Hemingway se alojó en un caro hotel de Dorchester, en Londres, donde agasajaba al resto de corresponsales con jamón, huevos y el mejor whisky escocés para desayunar. Era inevitable que siguiera teniendo accidentes de beodo. Cuando volvía a casa de una fiesta a las tres de la madrugada, tuvo un grave accidente de coche y recibió 57 puntos. Hizo lo posible por ocultar a las autoridades militares sus últimas heridas de guerra, porque necesitaba su permiso para unirse a las tropas e informar. Contra todo pronóstico obtuvo el permiso y, algo vacilante, participó en una serie de misiones cada vez más peligrosas. Voló en cazabombarderos y viajó con las primeras tropas de asalto que desembarcaron el día D uniéndose luego a las tropas norteamericanas en su avance. Por entonces era tan incapaz de adaptarse a la disciplina como de mantenerse sobrio. Contraviniendo todas las reglas que regían la conducta de los corresponsales de guerra, creó su propia guerrilla armada oficiosa. Esto no gustó al resto de corresponsales porque comprometía su propio estatus ante el enemigo. Ver que convertía la guerra en su propia aventura privada tampoco agradó a muchos de los soldados, que sí estaban sometidos a la disciplina y se enfrentaban a la muerte. A pesar de todo, Hemingway y su grupo entraron en París con los libertadores. Es sabido que en cuanto llegó liberó el Ritz y pasó varios días liberando al bar de su contenido. Una periodista norteamericana, a la que había conocido en Londres, se unía a él en estas escandalosas sesiones en las que se convertía en el centro de atención. Se llamaba Mary Welsh y demostró ser mucho más dócil y agradable que la tercera señora Hemingway, que, por lo demás, estaba muy ocupada informando desde el frente. Tras una serie de heroicidades de beodo y de «reportajes subjetivos» enviados desde el campo de batalla, la guerra en Europa terminó. Hemingway se retiró al Ritz para dormir la mona mientras Martha pedía el divorcio. Un año después, Mary Welsh se convirtió en la cuarta señora Hemingway.

Aunque estaba casi permanentemente atontado por el alcohol, Hemingway se lanzó a escribir una nueva novela. Pasó un largo periodo con Mary en Venecia, investigando para su nuevo proyecto titulado, *Al otro lado del río y entre los árboles.* El título alude al general de la gran Guerra Civil, Stonewall Jackson, quien resultó gravemente herido en la batalla de Chancellorsville en 1863, y cuyas últimas palabras fueron: «Crucemos al

otro lado del río y sentémonos a la sombra de los árboles». La novela de Hemingway también trata de un viejo soldado que sabe que está a punto de morir. El coronel Richard Cantwell vive en Venecia y se enamora de una joven y hermosa condesa. *Al otro lado del río y entre los árboles* es un cuento triste e inconexo, que parece escrito por la sombra del autor que Hemingway había sido. Cuando lo publicó en 1950 todo el mundo dijo que Hemingway estaba acabado como escritor. El fanfarrón y abotargado «Papa», apodo que utilizaba su panda de incondicionales, había subyugado completamente al delgado artista de ojos claros.

O eso parecía; Hemingway fue un luchador hasta el final. Se fue a vivir a Cuba con Mary y bebía daiquiris a un ritmo que hubiera tumbado a cualquier otro, pero siguió escribiendo. Curiosamente su siguiente libro fue todo lo que el anterior no había sido. *El viejo y el mar* es un cuento de resonancias míticas, contado con sencillez clásica. Es tan claro como una parábola, pero su épica nos habla de los aspectos heroicos del esfuerzo humano. Cada frase es una campanada, no sobra ni falta una sola palabra. En este libro Hemingway estuvo a la altura de las palabras de Joseph Conrad, el escritor de la generación anterior al que más admiraba: «En una obra que aspire a ser arte, por humilde que sea, debe estar justificada cada frase». Es lo que sucede en *El viejo y el mar* desde la primera frase.

> Era un viejo que pescaba solo en un esquife en la corriente del Golfo y llevaba ochenta y cuatro días sin hacer una sola captura. Los primeros cuarenta días le había acompañado un muchacho. Pero, después de tantos días sin pescar un solo pez, los padres del chico dijeron que el viejo estaba decidida e irremediablemente *salao,* lo que equivale al colmo de la mala suerte […].

La objetividad se mezcla con un conocimiento de sí mismo subjetivo y enternecedor. Este relato, el más objetivo de Hemingway, también es muy personal en cierto modo, aunque no en sentido autobiográfico. Refleja un conocimiento espiritual duramente adquirido:

> Sabía que por fin le habían derrotado sin remedio; volvió a popa y vio que el lado dentado de la caña encajaría en la cabeza del timón, lo que le permitiría hacerse con el barco. Se ajustó el saco a los hombros y puso el bote en el rumbo correcto.

Aprendemos muchas cosas sobre cómo pesca el viejo y también sobre la corriente del Golfo, pero nunca se tiene la sensación de que te están soltando un discurso. Estamos ahí, con el viejo, en su sencilla pero titánica lucha contra el destino. No es un relato sobre la desesperación: la derrota conduce a una victoria aún mayor.

En 1954, Hemingway y Mary fueron a África de caza mayor. Esta vez la saga de los accidentes de Hemingway llegó a su apoteosis. Mientras volaba sobre las cataratas de Murchison, camino al Congo belga, el aeroplano ligero se enredó en unos cables de telégrafo en desuso tendidos sobre un barranco y el avión se estrelló en una remota jungla. Hemingway solo tenía una torcedura en el hombro, pero Mary sufrió una grave conmoción. Tardaron un tiempo en rescatarlos, de hecho, fue un milagro que los encontraran. Vieron los restos del aeroplano desde un avión comercial británico, pero

dijeron que no había supervivientes. A su vuelta Hemingway se enteró de que se había informado al mundo de su muerte. El *Herald Tribune,* de Nueva York, fue uno de los muchos periódicos que publicaron su esquela. Alquilaron otro aeroplano ligero para trasladar a Hemingway y a Mary a Entebbe, en Uganda pero, por increíble que resulte, este aeroplano estalló en llamas al despegar. Hemingway abrió la puerta con la cabeza y Mary le siguió. Permaneció tumbado en el suelo, aturdido, mientras oía cómo explotaban sus botellas de licor:

> Oí cuatro pequeños *pops* cuando explotaron las botellas de cerveza Carlsberg que constituían nuestra reserva […] seguido por un *pop* algo más fuerte […] después oí claramente una explosión mayor, aunque no intensa, lo que significaba que había estallado la botella, sin abrir, de ginebra Gordon's.

Ese año Hemingway recibió el Premio Nobel de Literatura. No deja de ser irónico que *El viejo y el mar,* un cuento entre otras cosas sobre lo ilusorio de la reputación, permitiera a Hemingway recuperar su propia reputación. Informó al Comité Nobel de que no podría asistir a la ceremonia de entrega de premios en Estocolmo porque aún no se había recuperado de los dos accidentes de avión sufridos. Era verdad, aunque solo en parte. Los accidentes le habían provocado más trastornos de lo que habían pensado en un primer momento, pero el alcoholismo estaba causándole un grave deterioro físico y mental. Sus últimos años fueron una triste parodia. «Papa», hinchado y tambaleante, recorría sus antros favoritos, entrevistado y fotografiado por doquier. Hizo un último y desastroso viaje a España y dejó de trabajar en el manuscrito de otro libro sobre toros. Se le iba la cabeza y empezaba a estar muy paranoico; creía que le perseguía el FBI allá donde iba. Era evidente, para cualquiera que no fuera uno de sus fans sicofantes, que ya no estaba en condiciones de escribir.

Pero se equivocaron de nuevo. Hemingway habían comenzado a escribir sus memorias durante los primeros años en París y empezó a escribir un libro que tituló *París era una fiesta.* Se publicaría póstumamente y es una lúcida evocación de lo mejor de su obra. Aun así el lector experimenta sentimientos contradictorios. Contiene los alardes de costumbre y ajusta algunas cuentas (sobre todo con Scott Fitzgerald). Las anécdotas de hazañas son a menudo hilarantes sin que él lo pretendiera (como la del viaje en el que intenta curar a Fitzgerald de su alcoholismo mientras él mismo consume grandes cantidades de licor). Pero el corazón de estas memorias es una hermosa descripción de lo que debió haber sido vivir y trabajar en París durante los dorados años veinte:

> Era un café simpático, caliente, limpio y agradable; colgué mi vieja gabardina en el perchero para que se secara, puse mi sombrero, raído y curtido, en la percha que había sobre la banqueta, y pedí un *café au lait.* El camarero lo trajo, saqué del bolsillo de la chaqueta libreta y lápiz y me puse a escribir.

En 1961, Hemingway volvió a las tierras salvajes de Ketchum, Idaho. Estaba enfermo y era una pálida sombra de lo que había sido. Allí sucumbió a la maldición de la familia Hemingway y se pegó un tiro el 2 de julio, dos días antes de su sexagésimo segundo cumpleaños. La maldición Hemingway siguió cobrándose vidas tras su muerte; su hermano menor, Leicester, se mató de un disparo en 1982 y su nieta mayor, la actriz y

modelo Margaux Hemingway se quitó la vida, en Hollywood, en 1996.

Epílogo

La reputación de Hemingway no ha aguantado bien el paso del tiempo. Tras su muerte vino la revolución social de la década de los sesenta y con ella la liberación de la mujer. Se esperaba de los hombres que fueran algo más que héroes probando constantemente su valor y la caza empezó a no estar bien vista. Lo que en tiempos se consideraba un deporte noble se había convertido en la matanza indiscriminada de bestias inocentes. Quienes defendían este tipo de actitudes se centraron en Hemingway y en su personalidad beligerante. Los tipos duros y personajes bravucones de su obra reflejan esa imagen a menudo. Pero esta miopía crítica pasa por alto lo mejor de su obra. La prosa de las primeras obras de Hemingway y de parte de sus novelas, resulta tan fresca hoy como lo era cuando se publicaron. Se tiende a olvidar que este autor revolucionó el estilo a principios del siglo XX. Su obra se comparaba con la de James Joyce y la de Gertrude Stein y sus innovaciones estilísticas con las de John Dos Passos. Los dos últimos tampoco han resistido bien el paso del tiempo, al contrario que James Joyce, que obtuvo un gran reconocimiento. Hemingway merece la alta estima en la que se le tuvo. Sin duda es uno de los miembros de la primera generación del siglo XX que llevaron a la literatura norteamericana a su madurez.

No cabe duda de que Norteamérica ya había dado grandes autores antes de esa generación, pero eran fenómenos aislados. Hermann Mellville, Mark Twain y Henry James nos vienen a la cabeza inmediatamente. Pero su reputación como *estadounidenses* se parecía significativamente a la opinión que el mundo tenía de Estados Unidos como país: sin duda los estadounidenses eran capaces de grandeza, pero no parecían tener una tradición histórica o cultural propia. Puede que fuera un juicio excesivamente duro, basado en la ignorancia, pero era el que prevalecía. Todo esto cambiaría cuando Estados Unidos fue emergiendo gradualmente para ocupar un lugar destacado en el escenario mundial. A mediados del siglo XX, un siglo al que se empezaba a denominar «el siglo norteamericano», no cabía duda de que Estados Unidos había hecho prevalecer su tradición literaria. Hemingway no solo formaba parte de ella, sino que contribuyó a crearla en gran medida. Los personajes a los que Hemingway da vida en algunos de sus mejores relatos parecen encarnar algo esencialmente norteamericano. Hasta entonces no se había establecido plenamente una identidad nacional característica, al menos a los ojos del mundo. Esta identidad también se discierne en las obras de Scott Fitzgerald, en las que este reflejaba inmejorablemente el «sueño americano». Mientras, William Faulkner describía una Norteamérica de hondas raíces históricas en la que nadie se había fijado hasta entonces. Los estadounidenses alcanzaron la madurez histórica y cultural gracias a estos tres escritores que les permitieron adquirir una nacionalidad propia. No incluir a Hemingway en este triunvirato creador, como tienden a hacer muchos críticos, es ignorar un elemento esencial de la conciencia histórica de Estados Unidos como potencia emergente. Puede que hoy sea más urgente que nunca que la mentalidad estadounidense se haga eco del lema de Hemingway: «gracia bajo presión».

Cronología de la vida y época de Hemingway

1899	Ernest Hemingway nace el 21 de julio en Oak Park, un suburbio de Chicago
1900	Las islas de Hawái pasan a formar parte de Estados Unidos. Rebelión de los Bóxers contra la influencia extranjera en China
1914	Estalla la Primera Guerra Mundial. Woodrow Wilson mantiene a Estados Unidos al margen de la guerra con su política de «paz a cualquier precio». Inauguración del canal de Panamá
1917	Estados Unidos se une a los aliados en la Primera Guerra Mundial. Hemingway se hace reportero del *Kansas City Star.* La Revolución bolchevique da el poder a Lenin en Rusia
1918	Primavera: Hemingway quiere enrolarse pero no puede por su mala vista. Verano: Hemingway se hace voluntario de la Cruz Roja y conduce ambulancias en el norte de Italia. Hemingway resulta herido y recibe una medalla al valor. Noviembre: fin de la Primera Guerra Mundial. Woodrow Wilson asiste a la Conferencia de Paz en Versalles
1919	Hemingway vuelve a Estados Unidos; aprobación de la Ley Seca
1920	Hemingway empieza a trabajar en el *Toronto Star,* se casa con Elizabeth Hadley y se van a vivir a París
1922	Mussolini y los fascistas se hacen con el poder en Italia
1923	Nace el primer hijo de Hemingway, «Bumby». Publica en París *Tres cuentos y diez poemas*
1925	Se publica en Nueva York la colección de cuentos de Hemingway, *En nuestro tiempo*
1926	Gene Tunney derrota a Jack Dempsey y se convierte en campeón de boxeo de los pesos pesados. Hemingway publica la novela satírica, *Aguas primaverales.* Su novela, *Fiesta* se convierte en un rápido éxito de crítica y público
1927	Hemingway publica su colección de cuentos *Hombres sin mujeres;* se divorcia de Hadley
1928	Hemingway se casa con Pauline Pfeiffer y se muda Key West, Florida. Pauline da a luz al segundo hijo de Hemingway, Patrick, tras un parto difícil; se suicida el padre de Hemingway
1929	Publicación de la novela de Hemingway sobre la Primera Guerra Mundial, *Adiós a las armas.* El colapso de Wall Street sume al mundo en la depresión económica
1932	Hemingway publica su libro sobre el arte de los toros, *Muerte en la tarde*

1933 Franklin D. Roosevelt inaugura el New Deal; Hitler y los nazis se hacen con el poder en Alemania; fin de la Ley Seca en Estados Unidos

1935 Publicación de *Verdes colinas de África*

1936 Estalla la Guerra Civil española

1939 Fin de la Guerra Civil española; Franco y los fascistas se hacen con el poder en España; estalla la Segunda Guerra Mundial en Europa

1941 Los japoneses atacan Pearl Harbour y Estados Unidos entra en la Segunda Guerra Mundial. Hemingway se casa por tercera vez, en esta ocasión con Martha Gellhorn

1942 Hemingway y Martha viajan al Lejano Oriente para cubrir la guerra de China

1944 Hemingway y Martha viajan a Europa para cubrir la guerra

1945 Fin de la Segunda Guerra Mundial; Hemingway se divorcia de Martha

1946 Hemingway se casa con su cuarta esposa, Mary Welsh

1950 Publica *Al otro lado del río y entre los árboles* que no gusta a la crítica

1952 Vuelve a ser el gran escritor de antes al escribir *El viejo y el mar*

1954 Hemingway sufre dos accidentes de avión en África. Obtiene el Premio Nobel de Literatura

1961 Hemingway se suicida en Ketchum. Idaho

Lecturas recomendadas

K. S. Lynn, *Hemingway,* Simon & Schuster, 1987; famosa biografía de Hemingway que causó un revuelo tras su publicación por lo mucho que lo desacredita. En ella se analizan meticulosamente todos y cada uno de los alardes y exageraciones de Hemingway, demostrando que muchas de ellas no son más que mitos. Sin embargo, su negatividad constante acaba cansando. Había mucho más en Hemingway que esa figura pública, cada vez más mítica, del hombre que acabó con su propia vida.

C. Baker, *Ernest Hemingway,* Penguin, 1969; se trata de una biografía exhaustiva, de 900 páginas, considerada por muchos la obra clásica sobre su vida, a pesar de los muchos errores que contiene y de su tendencia a conceder a Hemingway el beneficio de la duda en el caso de algunos de sus faroles. Aquí también se arremete contra sus mentiras más descaradas, pero el autor consigue devolver la vida al hombre que fue: se casa, boxea, caza… y escribe.

A. Burgess, *Ernest Hemingway and His World,* Thames & Hudson, 1968; [*Ernest Hemingway y su mundo,* Ultramar, 1988]; se trata de un retrato sagaz y favorable escrito por un colega. El texto es bastante breve pero el libro contiene más de 100 ilustraciones. Las imágenes y las palabras nos muestran al hombre en sus mejores días y en la época de su declive. Las fotos de la guerra, de las partidas de caza, de las mesas de café, y hasta las portadas de los libros narran su propia historia. La mirada europea de Burgess resulta refrescante en esta biografía sobre el más estadounidense de los estadounidenses, que decidió pasar en Europa gran parte de su tiempo.

W. Williams, *The Tragic Art of Ernest Hemingway,* Louisiana State University Press, 1981; una visión crítica, intuitiva y simpatizante de las obras de Hemingway que ofrece una interesante imagen trágica del autor. En palabras del gran hombre: «Todos los relatos que he trabajado lo suficiente acaban en muerte, y a quien no le pase esto no es un auténtico cuentista».

F. Scafella (ed.), *Hemingway: Essays of Reassessment,* Oxford University Press, 1991; estamos ante una colección de ensayos muy variados que contienen información muy interesante sobre la vida y obras de Hemingway; incluye media docena de ensayos, escritos por psicólogos más o menos interesados, sobre lo que movía al viejo.

C. Baker (ed.), *Selected Letters of Ernest Hemingway, 1917-1961,* Panther, 1985; se trata de una recopilación de cartas privadas escritas por Hemingway a sus seres queridos y no tan queridos, como generales, escritores o esposas; nos informan incluso de sus comentarios sobre lo que supuso beber champán con Marlene Dietrich mientras ella le miraba afeitarse. Van de lo guarro al disparate, pero son entretenidas en todo momento y a ratos tan enternecedoramente generosas como Hemingway se veía a sí mismo.

W. White (ed.), *By-line: Ernest Hemingway. Selected Articles and Dispatches,* Collins, 1968; en esta recopilación se pueden consultar los informes enviados por Hemingway desde la guerras que cubría, incluido su alabado *Cómo entramos en París.* También hay artículos sobre la caza mayor en África, la Guerra Civil española, la pesca del pez aguja en Cuba y mucho material repleto de testosterona. Contiene algunos de los mejores pasajes de Hemingway.

M. S. Reynolds, *The Young Hemingway,* Blackwell, 1986; en esta obra se resume cómo llegó a convertirse Hemingway en escritor. Se identifica a quienes influyeron en su estilo y se ofrece una imagen muy interesante de su juventud y de sus tiempos. Cosas excitantes, como era de esperar.

Paul Strathern, escritor y académico, es uno de los más conocidos divulgadores del panorama editorial internacional. Autor tanto de novelas, biografías y libros de viajes, como de ensayos de divulgación, ha enseñado, como profesor universitario, matemáticas, filosofía y poesía moderna italiana.

90 MINUTOS

LITERATOS

TÍTULOS PUBLICADOS EN ESTA SERIE

Beckett en 90 minutos
Borges en 90 minutos
D. H. Lawrence en 90 minutos
Dostoievski en 90 minutos
García Márquez en 90 minutos
Hemingway en 90 minutos
James Joyce en 90 minutos
Kafka en 90 minutos
Nabokov en 90 minutos
Poe en 90 minutos
Tolstói en 90 minutos
Virginia Woolf en 90 minuto

Índice

Portadilla 2
Legal 3
Borges en 90 minutos 4
- Portadilla 5
- Contra 6
- Legal 7
- Introducción 8
- Vida y obra de Borges 10
- Epílogo 38
- Cronología de la vida y época de Borges 39
- Lecturas recomendadas 41

Nabokov en 90 minutos 43
- Portadilla 44
- Contra 45
- Legal 46
- Introducción 47
- Vida y obra de Nabokov 49
- Epílogo 80
- Cronología de la vida y época de Nabokov 81
- Lecturas recomendadas 84

Beckett en 90 minutos 86
- Portadilla 87
- Contra 88
- Legal 89
- Introducción 90
- Vida y obra de Beckett 92
- Epílogo 122
- Cronología de la vida y época de Beckett 123
- Lecturas recomendadas 126

García Márquez en 90 minutos 127
- Portadilla 128
- Contra 129

Legal 130
Introducción 131
Vida y obra de García Márquez 142
Epílogo 164
Cronología de la vida y época de García Márquez 168
Lecturas recomendadas 170
James Joyce en 90 minutos 171
Portadilla 172
Contra 173
Legal 174
Introducción 175
Vida y obra de James Joyce 177
Epílogo 200
De las obras de James Joyce 202
Cronología de la vida y época de James Joyce 205
Lecturas recomendadas 207
Hemingway en 90 minutos 209
Portadilla 210
Contra 211
Legal 212
Introducción 213
Vida y obra de Hemingway 217
Epílogo 245
Cronología de la vida y época de Hemingway 246
Lecturas recomendadas 248